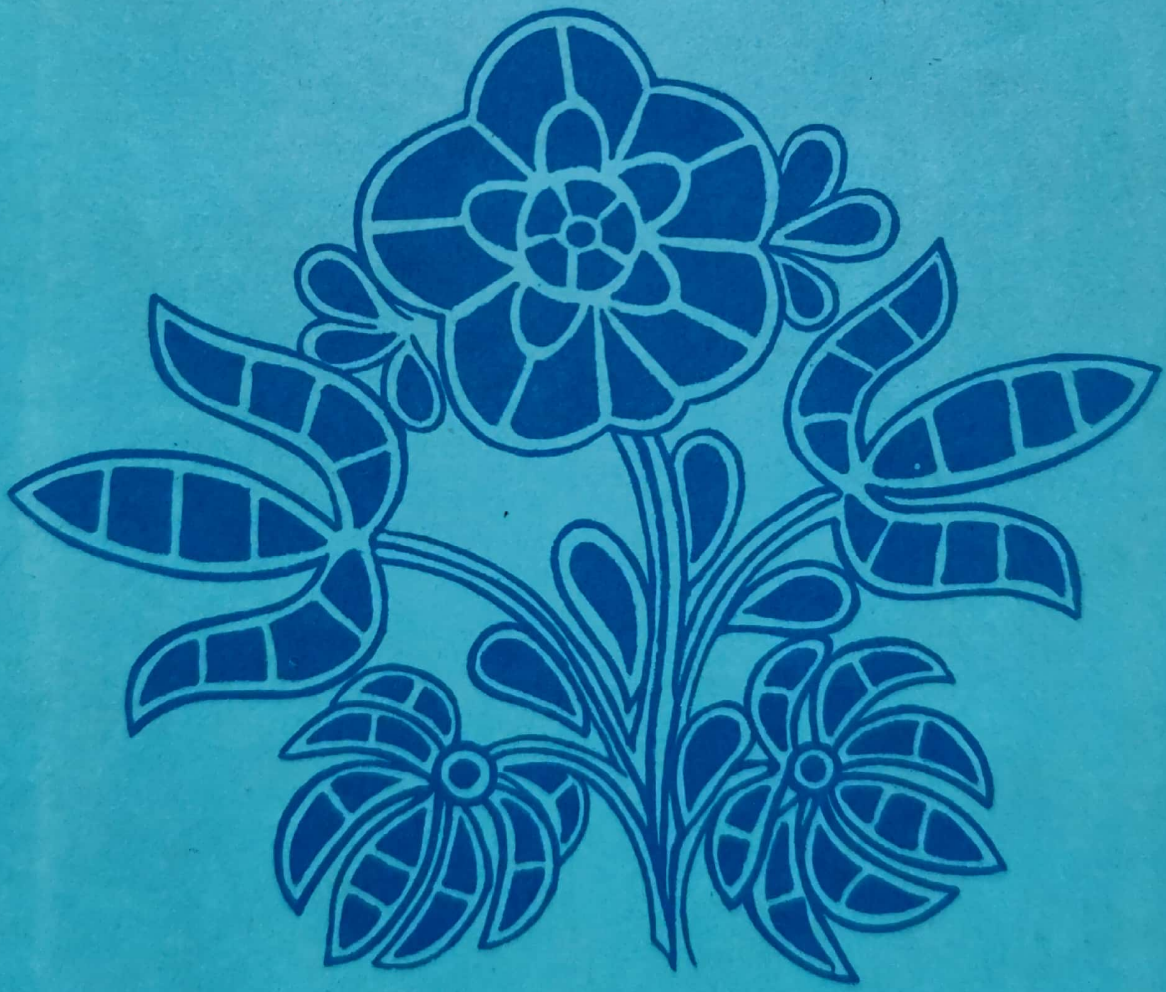
SINTEZE DE LITERATURA ROMÂNĂ



EDITURA DIDACTICĂ ȘI PEDAGOGICĂ, BUCUREȘTI

Scanned with OKEN Scanner

SINTEZE DE LITERATURA ROMÂNĂ

Autori:
VIOREL ALECU, MARGARETA BĂRBUȚĂ, CONST. CIOPRAGA, CONSTANTIN CRIȘAN, AL. HANȚĂ, MIRCEA MANCAȘ, NICOLAE MANOLESCU, DUMITRU MICU, AL. PIRU, EUGEN SIMION, ION VERDEȘ, VICTOR VIȘINESCU, MIHAI VORNICU, ELENA ZAHARIA-FILIPAȘ
și MIHAI ZAMFIR

Coordonator: **CONSTANTIN CRIȘAN**

EDITURA DIDACTICĂ ȘI PEDAGOGICĂ, BUCUREȘTI — 1981

Scanned with OKEN Scanner

Lucrarea a fost avizată de Comisia de limba și literatura română a M.E.Î.

Referenți:
prof. univ. dr. **DUMITRU MICU**
prof. dr. **VASILE TEODORESCU**

Redactor: MAGDALENA PANAITIU
Tehnoredactor: ELENA PETRICĂ
Coperta: VLADIMIR BARANOVSKI

Scanned with OKEN Scanner

UN CUVÎNT ÎNAINTE

Acest al doilea volum de Sinteze... *este continuarea firească a unei antologii similare, apărute la sfîrșitul anului 1974 sub auspiciile Editurii didactice și pedagogice.*

Spuneam și atunci — acum o repetăm — că astfel de culegeri problematice nu epuizează temele de cercetare a literaturii românești și nici nu răspund unei intenții de periodizare cronologică strictă a istoriei noastre literare. Sintezele *nu se substituie, pe de altă parte, nici manualului, nici oricăror alte surse bibliografice importante la care elevul și, deopotrivă, profesorul trebuie să facă apel în permanență. Optîndu-se pentru o continuare, s-a optat implicit* pentru o programă tematică actuală, corespunzătoare noilor cerințe ale studiului literaturii române în școală. *Cititorul va observa astfel cu ușurință că temele tratate în acest al doilea volum reflectă în cea mai mare parte programa treptei I de liceu, dar, atît prin subiect, cît și prin modul de tratare, ele implică larg și interesul cititorului-elev de treapta a II-a, care trebuie să fixeze ori să rememoreze cunoștințe dobîndite anterior. Tot la fel — reluînd precizarea —, ni se pare că, în lectura lor, este implicat profesorul de limba și literatura română indiferent de profilul liceului sau școlii în care predă. Volumul de față (al II-lea) vizează, înainte de orice, o abordare aprofundată a unora din cele mai importante momente din istoria literaturii române; oferind un complement de informație,* Sintezele *incită în continuare la o cercetare mai amplă a domeniilor investigate. Scopul autorilor a fost, așadar, de a oferi un plus de* informație *și de* orientare *generală, și nu de a substitui pregătirea, mult mai amplă și mai minuțioasă, a tuturor celor ce studiază*

Scanned with OKEN Scanner

literatura română. Intenția autorilor, ca și a Editurii, nu este, în ultimă instanță, decît aceea de reactualizare *a unor cunoștințe mai mult sau mai puțin vechi aflate în permanentă mutație și resinteză. În organizarea și structurarea materialelor — elaborate de specialiști — s-a avut în vedere sublinierea problemelor considerate ca fiind mai dificile. Cum intenția școlii noastre* de azi *este — nu numai în domeniul limbii și literaturii române — profund* formațională, *vizînd devenirea, personalizarea unei gîndiri și exprimări (orale și scrise) mature, clare, concise, unele teme din programă au fost încorporate în „arcuri" de timp mai mari. Altele au fost incluse firesc în domenii problematice de-sine-stătătoare, fiind supuse discuției într-o manieră sintetică, distinctă față de ordinea cronologică exactă propusă în genere de manualul școlar. Procedînd astfel, autorii s-au gîndit la datoria cititorului-elev de a investiga teritoriul literaturii române* și *din punctul de vedere al ideologiei filozofice și estetice, adică prin prisma formării și devenirii spiritului critic în cultura românească.*

Prof. CONSTANTIN CRIȘAN,
doctor în filologie

Scanned with OKEN Scanner

I. INCURSIUNI ISTORICE

ÎNCEPUTURILE LITERATURII ROMÂNE MODERNE

de AL. HANȚĂ

Începuturile procesului de modernizare a culturii și literaturii române coincid cu laborioasa acțiune de renaștere multilaterală, materială, politică, socială și națională, a Țărilor române.

Situate la întretăierea dintre două veacuri și prinzînd contur distinct în primele decenii ale secolului al XIX-lea, aceste începuturi își delimitează dimensiunile, precizîndu-și obiectivele și înțelesurile în strînsă interdependență cu evenimentele sociale și politice ale epocii, cu situația internă și internațională. Ele sînt, de asemenea, în esența lor, mărturia elocventă a eforturilor poporului român de a lichida vechile stări de dependență națională, înapoiere materială și culturală, de a crea premisele unității și neatîrnării viitoare, contribuind la eliminarea tendințelor de „provincializare" a manifestărilor culturale, la integrarea lor în ritmul dezvoltării moderne, în primul rînd prin efectuarea unor reforme cu valoare programatică și metodologică și prin concentrarea tuturor acțiunilor asupra unor domenii fundamentale în plămădirea unei spiritualități naționale: studiul istoriei, filologiei, teoriei genurilor literare, crearea presei, școlii și teatrului în limba națională, încurajarea încercărilor literare originale, inițierea unei vaste acțiuni de traducere a modelelor literare universale în limba pămîntului, înființarea societăților cultural-literare etc.

Date fiind împrejurările istorice în care aceste inițiative au loc și direcțiile de viitor urmărite prin traducerea lor în practică, substanța lor politică, socială și națională este covîrșitoare. Ele sînt semnul deplinei maturizări a conștiinței de sine a poporului român și exprimă voința acestuia de a recupera „timpul pierdut", de a învinge vitregiile istoriei sale milenare și de a se afirma în mod distinct printre popoarele civilizate ale lumii.

Noi, în spiritul epocii, idealurile afirmate acum, în conformitate cu năzuințele spre lumină și libertate ale veacului, sînt certe; în substanța lor se întruchipează și vechile visuri de înălțare spirituală, nutrite în vremuri de restriște de oameni luminați precum Grigore Ureche, Miron Costin, Dosoftei, Varlaam, Simion Ștefan, C. Cantacuzino-Stolnicul, Dimitrie Cantemir etc., și mai ales rezultatele acțiunilor multilaterale desfășurate la sfîrșitul secolului al XVIII-lea de reprezentanții Școlii ardelene.

In aceste începuturi, influența ideologică a mișcării filozofiei luminilor, promovată în Transilvania de Școala ardeleană, se resimte asupra majorității inițiativelor, marcînd preocupările culturale și literare atît în conținutul, cît și în finalitatea lor. Tradițiile înaintate, sociale și naționale, ale epocilor precedente sînt astfel sintetizate și aduse la noi înălțimi de gîndire și de acțiune

Scanned with OKEN Scanner

în virtutea unor necesități organice, interne, îmbogățirea și diversificarea lor făcîndu-se în limitele unui program impresionant prin dimensiuni, siguranță și simț practic. Astfel, între generația scriitorilor „apostoli", cea a lui Micu, Șincai, Maior, Budai-Deleanu etc., și cea a lui Heliade, Asachi, Barițiu și Kogălniceanu nu există o ruptură, ci — văzut peste timp — un fenomen de continuitate, un ilustrativ proces de transmitere, preluare și dezvoltare a unor crezuri dominante, concretizate în afirmarea ideii de romanitate și de continuitate neîntreruptă a poporului român pe teritoriul vechii Dacii, argumentarea unității teritoriale, de factură psihică și de destin istoric, a românilor de pretutindeni, demonstrarea capacităților mobilizatoare, educative și patriotice, ale culturii și literaturii în stimularea conștiinței naționale. Domeniile de activitate ale Școlii ardelene — istoria, filologia, literatura, răspîndirea cunoștințelor folositoare, traducerile etc. — sînt cultivate și acum cu insistență, observîndu-se însă vizibile preocupări pentru lărgirea universului de informații, îmbogățirea mijloacelor de investigare și de comunicare, pentru o mai fermă integrare a obiectivelor culturii și literaturii în practica vieții sociale și politice a timpului.

Între activitatea Școlii ardelene și cea inaugurată de Asachi și Heliade poate fi identificată însă o perioadă de tranziție, în care, deși se presimt tendințele înnoirii, se prelungesc vechile modalități ale cronicii istorice versificate și ale povestirii în versuri cu subiecte oferite de evenimentele contemporane.

Poezia epocii capătă note originale, distincte, prin contribuțiile poeților Văcărești, întîiul semn vizibil de modernizare a creației lirice românești.

Este cunoscut faptul că, datorită împrejurărilor istorice nefavorabile, poezia românească scrisă cunoaște o apariție relativ tîrzie și o evoluție lentă, lineară din punct de vedere tematic și ezitantă sub raport prozodic. Predomină multă vreme în acest domeniu cronica rimată, versul omagial sau cu preocupări general-moralizatoare, într-o exprimare greoaie, discursivă și cu o prozodie improprie specificului limbii noastre.

Primele noastre încercări de poezie ignoră aceste noi realități calitative ivite în domeniile limbii, caracterul lor artificial fiind cauzat, în cea mai mare măsură, de încercarea de a aplica limbii noastre formule poetice depășite, inadecvate.

Primele versuri accentuate intensiv în literatura română le întîlnim în *Istoria ieroglifică* a lui Dimitrie Cantemir și în *Țiganiada* lui Ion Budai-Deleanu, lucrări, din păcate, descoperite și editate tîrziu și într-o perioadă în care poezia românească depășise faza începuturilor sale.

Ienăchiță Văcărescu este primul literat român care semnalează atributele inefabile ale poeziei, caracterul acesteia de „ceva plin de dulceață și de farmec", ca și primordialitatea talentului în actul creației și rolul secundar al meșteșugului poetic, al regulilor versificației, care, deși trebuiau să fie cunoscute de către poet, ele singure, în lipsa talentului — parafrazăm —, nu pot garanta reușita. Meritul esențial al unei asemenea poezii, ca și al celei care îi este contemporană sau îi urmează, scrisă de Matei Milu, Ion Kantacuzino, de către ceilalți poeți din familia Văcărești sau de Costache Conachi, N. Dimachi etc. constă în primul rînd în introducerea lirismului în literatura română, umanizarea și laicizarea creației noastre poetice, culte, și atestarea capacităților expresive ale limbii române, dînd versului proprietate și fluiditate, imagini pline de sensibilitate și de culoare, în multe privințe apropiate acelora existente în tezaurul clasicității noastre, în folclor.

Cantitativ, poeziile lui Ienăchiță Văcărescu nu sînt numeroase, dar, în ciuda acestui fapt, nu le lipsește diversitatea tematică și expresivă, fiind vi-

Scanned with OKEN Scanner

zibile, de asemenea, şi unele interferenţe între ele şi creaţia universală a momentului.

În acest sens, comparatiştii au stabilit multe similitudini între creaţia lui Ienăchiţă Văcărescu şi poezia neogreacă, mai ales cu referire la unele piese poetice binecunoscute, precum *Într-o grădină* şi *Amărîtă turturea*, deşi ultima, fără nici o îndoială, în ciuda surselor directe identificate, preia şi dezvoltă o temă des întîlnită în literatura lumii, de la *Bestiariile* medievale şi pînă la propriul nostru folclor.

Opera lui Alecu Văcărescu nu este prea întinsă, constînd din cîteva poezii scrise în greceşte (din rîndul lor se disting *Satira şi Tatăl nostru parodiat*) şi alte 26 scrise în limba română, majoritatea acrostihuri, exclusiv erotice, străbătute, în sens anacreontic şi petrarchist, de ideea atotputerniciei dragostei, cu un ritm vioi sau ostenit-leneş, corespunzător naturii împrejurărilor intime evocate şi cu străduinţe evidente pentru o cît mai fidelă transcriere a sentimentelor trăite. O expresie fidelă a caracteristicilor acestei poezii, aparţinînd unui autor care declară de la bun început că „n-am fost stihurgos pentru gustul lumii, decît pentru trebuinţele mele", o reprezintă poezia *Oglinda :*

Oglinda cînd ţi-ar arăta
Întreagă frumuseţea ta,
Atunci şi tu, ca mine,
Te-ai închina la tine.

N-ar fi mijloc să te priveşti
Asemenea după cum eşti
Si idololatrie
Să nu-ţi aduci tu ţie.

Ochii în ea cînd ţi-i arunci
Dă tot să-ntunecă atunci
Şi dă te şi arată
Iar nu adevărată.

D-aceea nu da crezămînt
Oglinzii, ce cu scăzămînt
Îţi face înşălăciune
Şi tot minciuni îţi spune.

Ci cîtă eşti să ştii, dă vei,
Dă crezămînt ochilor miei,
Fiindcă nu te-nşală
Nici fac vre o greşală.

În ei te cată să te vezi
Întocma pă cît luminezi
Şi d-într-a lor vedere
Vezi cîtă ai putere.

Crede-i săracii cînd îţi spun
Că numai ţie să supun
Şi că le eşti din fire
A lor dumnezeire.

Aceeaşi poezie de album, frivolă, senzuală şi galantă, la care se mai adaugă şi unele accente sociale şi patriotice (*Durda*) sau note grave, melancolice, născute din meditaţia asupra existenţei, individualizează şi creaţia lui Nicolae

Scanned with OKEN Scanner

Văcărescu, din care reproducem fragmentul intitulat, după primul vers, *Un pic dă nădejde d-aș ști c-o să-mi vie :*

„Un pic dă nădejde d-aș ști c-o să-mi vie,
Și traiul mai dulce că poate să-mi fie,
Atuncea și viața mi-ar fi doar mai scumpă,
Și ața ce-o trage n-aș vrea să să rumpă.

Dar cînd dă nădejde dă leac nu să simte
Și nici cum să-mi vie nu-mi trece prin minte
D-amor... nu e vorbă, dar nici dă viață,
S-au săvîrșit toate !... ah, rumpe-te, ață !

Și poate atuncea, de n-o fi simțire,
Să fiu în odihnă, să am fericire."

În sfîrșit, prin Iancu Văcărescu, poet mult mai modern și multilateral, lirica noastră cultă își diversifică direcțiile, lărgindu-și posibilitățile tematice și expresive, cîștigînd siguranță, varietate în atitudini, o sporire a aderențelor cu literatura universală a timpului, evidențiind în același timp preocupări sociale, umanitare și patriotice explicite. Deși accentele anacreontice persistă încă în multe dintre poeziile sale, intervin în mod vizibil unele elemente calitative noi, concretizate în încercarea de a introduce în lirica noastră sentimentul naturii, reflecția asupra vestigiilor trecutului, din care se extrag judecăți asupra prezentului, apeluri la simboluri din istoria și geografia patriei, la miturile creației populare, și mai ales asistăm la introducerea în poezie a realităților politice și sociale contemporane. Din acest punct de vedere, poezia lui Iancu Văcărescu se profilează în perspectiva evoluției literaturii noastre ca un moment de răscruce, în care se produce trecerea de la vechile modalități la noua platformă ideologică și estetică promovată de epoca lui Heliade și Kogălniceanu.

Sînt multe creații memorabile în opera lui Iancu Văcărescu, precum poemele *O zi și o noapte de primăvară la Văcărești* sau *Primăvara amorului*, în care întîlnim una dintre primele încercări de pastel din poezia noastră, și *Adevărul*, printre întîile încercări poetice în vers liber, ca și alte îndemnuri și elegii patriotice, ca de ex. : *Sfătuire și rugăciune*, *Bunavestire*, *Cîntec românesc*, *Glasul poporului sub despotism*, *Ceasornicul îndreptat*, *Cununa lui Cârlova* etc. Întîlnim, de asemenea, poezii evocatoare, scrise în tonalitatea odei (*Roma cum este*, *Roma cum era*, *Glasul lui Mihai Viteazul*), balade cu subiect folcloric (*Peaza bună*, *Peaza rea*, *Ielele*), îndemnuri la unirea politică a Țărilor române (*La Milcof*) și o foarte bogată poezie ocazională, dedicată marilor evenimente ale timpului, din care desprindem un fragment din prologul scris *„La deschiderea Teatrului întîiași dată în București, în anul 1819"* :

„O maică patrie aveți,
Un duh de frați vă poarte ;
Supuși, unirei supuneți
Puterea relii soarte !

Uniți vă înțelegeți voi,
Cu de romani mărime,
La tot d-o glăsuire voi
L-a dragostii-ntregime.

V-am dat teatru, vi-l păziți
Ca un lăcaș de muze ;

Cu el curînd veți fi vestiți,
Prin veşti departe duse.

În el năravuri îndreptați,
Dați ascuțiri la minte ;
Podoabe limbii noastre dați
Cu românești cuvinte."

În creația lui Iancu Văcărescu își găsește, de asemenea, prefigurare poezia evocării trecutului național, a „ruinelor" istorice, poezie care va cunoaște o mare extensiune în literatura română a secolului al XIX-lea, fiind utilizată ca o parte esențială a luptei pentru regenerarea socială și națională a poporului nostru. Originile unei astfel de poezii rezidă în tradițiile literaturii clasice, reluate, cu intenții diferite, de către preromantism și transformate în mijloace ale luptei politice de către romantismul înaintat, militant. Astfel, dacă pe vremuri, în poemul său filozofic, *Viiața lumii*, Miron Costin deplîngea, în spiritul *fortunei labilis*, existența precară a oamenilor și a civilizațiilor sub asaltul necruțător, distructiv, al timpului, la scriitorii primei jumătăți a secolului al XIX-lea, istoria, prin pildele sale glorioase, constituie un izvor de argumente și imbolduri în mobilizarea tuturor energiilor în lupta pentru regenerarea virtuților naționale, a dragostei de libertate și dreptate socială. Scriitorii clasici alegeau cu predilecție episoade din istoria universală, romanticii, sub presiunea trezirii conștiinței naționale, recurg la experiența istorică a propriilor popoare, evidențiind fapte și eroi, locuri și împrejurări intrate în legendă, simboluri ale luptei omului cu tirania și cu sine însuși. Pasiunea pentru istorie a romanticilor explică deci frecvența poemelor evocatoare, cîntarea vechilor locuri glorioase, aflate în ruină, chemînd la reînvierea timpurilor care le-au văzut înflorirea.

În această privință, poezii precum : *Ruinurile Tîrgoviștii* de Vasile Cârlova, *O noapte pe ruinele Tîrgoviștei* de Ion Heliade Rădulescu, *Umbra lui Mircea. La Cozia, Adio. La Tîrgoviște, Răsăritul lunii. La Tismana, Mormintele. La Drăgășani* de Grigore Alexandrescu, *Ruinelor cetății Neamțu* de A. Hrisoverghi, *O noapte pe ruinele cetății Neamțu* de M. Cuciuran etc. — inegale ca valoare și scrise în perioade diferite, dar pătrunse de aceleași gînduri înălțătoare — reliefează o pleiadă de scriitori patrioți, devotați integral ideilor de libertate și progres. Alimentate de exemple diverse, oferite de Volney, Young, Lamartine, Chénier, Hugo etc., dar organic legate de tradițiile istoriei noastre și de problemele contemporane, aceste creații sînt, alături de cele inspirate din creația populară, printre cele dintîi afirmări notabile ale romantismului în literatura română ; ele reprezintă totodată dovada incontestabilă a maturizării acesteia. Prin Eliade, Cârlova, Alexandrescu, Hrisoverghi ș.a. — scria G. Ibrăileanu în lucrarea sa *Opera literară a D-lui Vlahuță* — începea în literatura română o fază de tranziție spre o nouă accepție dată literaturii și produselor ei. Deși, la drept vorbind, această fază „nouă" este prevestită cu mult înainte de creația lui Budai-Deleanu (*Țiganiada*), a Văcăreștilor și, în parte, de cea a lui Conachi și G. Asachi, sîntem de acord cu Ibrăileanu, potrivit căruia „în Cârlova se vede perfect tranziția. *Păstorul întristat* e o poezie influențată de mievrerismul (dulcegăria) veacului al XVIII-lea și are un ton vechi ; *Ruinurile Tîrgoviștii* e influențată de preromanticul Volney, *Inserarea* de romanticul Lamartine." Să notăm însă — parafrazînd sintetic pe Ibrăileanu — că, în ciuda unor influențe ale ro-

Scanned with OKEN Scanner

mantismului francez, un fond poetic românesc — tot mai vizibil, îmbrăcat într-o limbă deopotrivă modernizată și nouă — se impune.

„A doua fază — citățm iarăși din Ibrăileanu — a acestei epoci literare ar începe în preajma anului 1840, cînd debutează Bolintineanu, Alecsandri, Kogălniceanu, Russo, Ghica etc., ceva mai înainte Rosetti, Boliac, Negruzzi, cînd apare *Dacia literară*, *Arhiva istorică*, nu tîrziu *Magazinul istoric*; cînd prima «promoție» a tinerimii se întoarce din Apus; cînd începe curentul critic; cînd începe curentul poporan; cînd începe definitiv proza (*Alexandru Lăpușneanul*, *Buchetiera de la Florența*, *Piatra Teiului*); cînd începe să se pregătească anul 1848." (G. Ibrăileanu, *Opera literară a D-lui Vlahuță*, Opere II, ediție îngrijită, note și comentarii de Const. Ciopraga, Ed. Junimea, Iași, 1972, p. 26—27.)

* * *

În Moldova, personalitatea cea mai proeminentă a acestei epoci de început a literaturii române moderne, contemporan Văcărești lor din Muntenia, este cea a lui C. Conachi.

Urmaș și continuator al începuturilor pe care le făcuseră în această direcție Ion Kantacuzino și bătrînul Matei Milu, C. Conachi se integrează organic, prin întreaga sa activitate, în familia spiritelor luminate care, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și la începutul celui de-al XIX-lea, au pus baza principalelor direcții pe care se va dezvolta creația literară modernă. Ca și poezia Văcărești lor, literatura lui Conachi apare într-un moment de cotitură, în perioada spargerii vechilor „tipare" cronicărești și bisericești, a abandonării *„pildelor povățuitoare"* și a retorismului general, moralizator. C. Conachi contribuie la laicizarea poeziei, la umanizarea ei, introducînd în centrul actului poetic omul cu sentimentele lui chinuite de incertitudinile dragostei, explorează zone inedite ale limbajului și introduce în poezie teme cu puternice rezonanțe moderne, încercînd totodată întocmirea unui manual de versificație superior celui al lui D. Eustatievici sau Ienăchiță Văcărescu și, deși mai puțin erudit ca acestea, mai bine organizat, mai metodic decît notele la *Țiganiada*, ale lui I. Budai-Deleanu. (Așa cum am dovedit cu altă ocazie și în altă parte, lucrarea lui Conachi, *Meșteșugul stihurilor românești*, reprezintă prelucrarea, în spiritul capacităților expresive ale limbii noastre, a unei lucrări didactice, de aceeași natură, a francezului Lévizac.)

Erudiția lui Conachi nu se relevă numai prin diversitatea traducerilor efectuate, unde întîlnim pe Pope, Voltaire, Dorat, Collardeau, Madame Cottin, Saint-Auge etc., dar mai ales în notele care însoțesc traducerea poemului lui Pope, *An Essay on Man*, și care dovedesc din partea scriitorului variate cunoștințe despre Platon, Newton, despre „Stoicoșii" (stoicii), „epicureii", Locke, teoria atomistă antică, ideologia iluministă etc.

Profilul senzual, erotic, al creației lui Conachi este numai aparent. Înfiorarea patetică, vecină uneori cu strigătul vulgar („Ah, prietenilor, dați-mi un cuțit să mă omor"), produsă de tribulațiile dragostei, se învecinează în aceeași unitate cu nostalgia morții, salvată însă de pesimism de către un panteism incorigibil.

Zeii antici, martori ai poveștilor de dragoste, sînt coborîți de poet din sferele lor tradițional-sacre, devenind personaje de comedie burlescă. Amor

Scanned with OKEN Scanner

mărturisește lui Zeus petrecerile „în vesălie, în liubov și desfătare" care au loc în franța și în Rusia, iar o zeitate feminină nutrește un puternic „liubov" pentru „romanțele" franțuzești.

În același timp, lirica erotică a lui Conachi este, mai întotdeauna, un joc între voluptate și tragic, o alternanță permanentă de contraste psihice, unele dintre poezii, cum este, de pildă, *În lipsa ei*, fiind predecesoare demne ale celebrei balade a lui I. Heliade Rădulescu, *Zburătorul*. Această lirică pune, de asemenea, în evidență, două sentimente principale. În primul rînd, cel al atotputerniciei Amorului, forță care guvernează întreaga existență (idee anacreontică, întîlnită și la Iancu Văcărescu, în *Primăvara amorului*) și, în al doilea rînd, cel izvorît din credința preromantică a patronării vieții de către moarte, cum se întîmplă lucrurile în poezia *Burghiuzul ot Slănic*, din 1819, avgust, 3 :

„Muritor, ce vii aicea, viața să-ți mai prelungești
Ia seama că-n toate celea periciunea ta găsești.
. . . . . .
Lumea stă pe o schimbare, toate trec și mor și cher
Dar și moartea este viață pentru cei care o cer."

Conachi împrumută de la preromanticii francezi sensibilitatea și stabilitatea sentimentelor, latura emotivă, gustul pentru singurătate și pentru peisajele sălbatice nealterate de civilizație (muntele) și atitudinile melancolic-meditative. Peste toate acestea s-au grefat senzualitatea și totodată tragismul poeziei anacreontice, considerarea dragostei ca un instrument hotărîtor al legilor existenței. De la poezia lăutărească, poetul învață legănarea cîntată a versurilor, preia expresiile voit sfîșietoare, clamate, care, deși pentru cititorul modern au uneori un iz de vulgaritate și superfluu, par a fi dictate de moda timpului, de preferințele spirituale ale epocii în care trăia Conachi.

Adept al unei filozofii practice (notele la *Cercare de voroavă asupra omului* sînt concludente), plin de bun simț în interpretarea elementelor concrete, contemporane, dar conservator în ceea ce privește perspectivele, aprig apărător al limbii strămoșești — în această privință anticipîndu-i pe I. Heliade Rădulescu, pe C. Negruzzi, Alecu Russo și pe ceilalți gînditori pașoptiști —, C. Conachi este în același timp unul dintre primii noștri poeți satirici, cu o atitudine anticlericală vehementă. Și, deși ar putea părea paradoxal din partea unui poet care deseori invocă succesele sale în amoruri ilicite, Conachi este totuși un adversar al nestatorniciei în dragoste (*Amoriul din prieteșug*), ca și al încercărilor de corectare, prin artificii, a calităților naturale (*Pentru ce îți ungi, femeie, fața ?*).

Pentru Conachi, călugării sînt „miniștri de altare", poetul nutrind convingerea că „Moliftele unui rău nu hrănesc pe un sărac, / Dar nici dau un ban măcar pe molifta unui drac" (*Călugărul milostiv*), lumea este „o școală, / Unde om pe om înșală" (*Toată lumea este-o școală*), poezia *Un calic odinioară* insistînd în același sens asupra răutății și insensibilității oamenilor față de suferințele semenilor lor.

Este demn de menționat faptul că, prin intermediul uneia dintre încercările dramatice ale lui Conachi, *Comedia banului Constandin Canta, ce-i zic Căbujan și cavaler Cucoș* (scrisă în colaborare cu N. Dimachi și D. Beldiman), pătrunde în literatura noastră unul dintre primele portrete de avari, la fel cum, revenind la „notele" de la *Cercare de voroavă asupra omu-*

Scanned with OKEN Scanner

lui, întîlnim acide luări de poziţie împotriva filozofiei scolastice, care, „în loc să lumineze pre oameni, îi întunecă mai rău."

În *Scrisoarea către Mitropolitul Veniamin despre învăţăturile din Moldova*, Conachi, spirit lucid şi modern, răspunzînd la întrebarea „Ce este limba sau graiul ?", considera că acestea nu sînt „nimică alta, decît rostirea ideilor ce are gîndul", iar în privinţa împrumuturilor neologice şi a introducerii ordinii în acest domeniu continua : „Dar fiindcă atît la primirea, cît şi la facerea din nou sau schimonosirea cuvintelor pe teapa limbii noastre trebuiesc măsuri şi canoane, iar nu slobodă voie de a aduce pe unele pentru că aşa le-au glăsuit romanii, pe altele pentru că aşa le vorbesc ardelenii, iar pe altele a lepăda numai şi numai pentru că le avem de la slavoni sau că sînt rosieneşti, socotesc, de neapărată trebuinţă a se face o comisie închegată de bărbaţi, buni scriitori în limba moldovenească (...) să steie să socotească şi să hotărască despre îndreptarea limbii, atît întru primirea, cît şi schimonosirea cuvintelor". Aceste idei constructive erau însă contrazise de părerea greşită pe care poetul o avea despre civilizaţie în general, reductibilă, după el, la moravurile decăzute, cosmopolite (recent introduse de către unii din contemporanii săi în ţară), la instaurarea *muştrului*, *marşului* şi *epoleturilor* pentru militari, *a formelor*, *controlărilor* şi *delelor* pentru civili.

Aşadar, „primul petrarchist român", cum l-a caracterizat G. Călinescu pe Conachi, întruneşte în opera sa elementele caracteristice unei faze de tranziţie, concretizînd rezistenţa, încă puternică, a vechilor modalităţi, dar punînd în lumină, în acelaşi timp, începutul deschiderii literaturii noastre spre marile valori spirituale ale lumii, lărgirea zonelor de investigaţie, creşterea preocupărilor pentru modernizarea mijloacelor, a tehnicii practicii literare, accentuînd amestecul de tendinţe contradictorii, ca şi preocuparea scrisului nostru de a adapta experienţa universală la necesităţile proprii, la posibilităţile expresive ale limbii române. Sînt cîteva dintre trăsăturile care, în doze diferite, vor fi întîlnite şi în străduniile altor scriitori ai timpului, din rîndul cărora se detaşează D. Eustatievici, Vasile Pogor-tatăl, Ioan Barac, Barbu Paris Mumuleanu, Iordache şi Dinicu Golescu etc.

* * *

În acţiunea de ridicare a activităţii generale, cultural-literare, la înălţimea deziderateloi epocii, vremea reclamă antrenarea tuturor energiilor constructive, prezenţa unor oameni cu pregătire multilaterală, spirite enciclopedice, înzestrate cu iniţiativă şi simţ practic, cu posibilităţi de intuire a sarcinilor prezente şi a celor de perspectivă şi cu sentimentul datoriei faţă de patrie şi destinele sale.

Din rîndul acestor oameni de înaltă ţinută intelectuală şi cetăţenească, a căror gîndire şi faptă patronează începuturile culturii şi literaturii noastre moderne, delimitînd direcţiile fundamentale ale dezvoltării noastre spirituale pe aproape o jumătate de veac, se desprind, cu mari merite în dezvoltarea capacităţilor creatoare ale poporului român, Ion Heliade Rădulescu şi Gheorghe Asachi.

Militanţi politici şi profesori, autori de scrieri originale şi de traduceri din limbi şi epoci diferite, organizatori şi îndrumători ai mişcării teatrale în limba naţională, editori de publicaţii, de cărţi didactice, de popularizare ştiinţifică şi de beletristică, promotori ai învăţămîntului, lingvişti şi teoreticieni literari, Heliade şi Asachi se situează, prin întreaga lor activitate, în miezul

Scanned with OKEN Scanner

acestui proces de regenerare națională, socială și spirituală a poporului nostru, contribuind, prin exemplul lor, la integrarea obiectivelor creației artistice în acțiunea multilaterală de civilizare, de emancipare socială și politică.

De numele lor sînt strîns legate acțiunile de înființare a primelor societăți literar-culturale, apariția presei, a școlii și a teatrului în limba română, editarea unor manuale de gramatică, teorie literară, retorică și de comentare a specificului versului românesc, îndrumarea competentă și operativă, popularizarea încercărilor de creație originală sau de exersare, prin traduceri, a posibilităților artistice ale limbii române, fapte cu o mare rezonanță în epocă și cu urmări dintre cele mai fecunde și mai prelungite.

Crearea unor organe de informare politică și literară era unul dintre obiectivele centrale ale *Societății literare* din 1827, argumente în această direcție oferind și Dinicu Golescu în lucrarea sa *Însemnare a călătoriei mele*, din 1824, 1825 și 1826, în bună parte reluate în statutele societății menționate. Încercări de editare a unui ziar românesc existaseră și înaintea lui Heliade, dar ele se soldaseră cu eșecuri sau cu rezultate puțin notabile. Împrejurări mai favorabile, ca și sprijinul material și moral al unor oameni luminați ai timpului, permit lui Heliade să editeze, la 8 aprilie 1829, întîiul periodic cu structură și preocupări moderne, *Curierul românesc*, proiectat anterior sub titlul de *Curierul Bucureștilor*.

Înștiințarea adresată publicului și semnată de Heliade și prietenul său Constantin Moroiu definește profilul publicației, care, în intenția editorilor, trebuia să fie larg, inserînd informații privind viața politică, economică și culturală a țării, știri și fapte extrase din marile cotidiene europene, comentarii pe teme de interes general și, mai ales, „însemnări pentru creșterea și sporirea literaturii românești". Ziarul va apărea, cu unele întreruperi, de la 8 aprilie 1829 pînă la 19 aprilie 1848 și de la 29 noiembrie pînă la 13 decembrie 1859, fiind în acest răstimp unul dintre principalele mijloace de informare nu numai a publicului din Muntenia, ci din întreaga țară, avînd centre de abonare la Craiova, Iași, Sibiu, Brașov, Focșani, Blaj, Arad etc.

Preocupările de informare vor fi în paginile *Curierului românesc* precumpănitoare. Cu toate acestea, spațiul acordat literaturii și problemelor ei va fi destul de larg, aici publicînd pentru întîia oară poeți binecunoscuți, precum: Iancu Văcărescu, Vasile Cârlova, Heliade, Grigore Alexandrescu, Dimitrie Bolintineanu, Cezar Boliac, Ion Catina, Barbu Paris Mumuleanu ș.a., reproducîndu-se articole și știri din celelalte publicații românești din Moldova și Transilvania sau dezbătîndu-se probleme de teorie, estetica genurilor și de limbă literară.

În același timp, gazeta emite păreri și întocmește proiecte pentru organizarea și desfășurarea procesului de învățămînt, pentru îmbunătățirea și justa orientare în ierarhia valorilor universale a muncii traducătorilor, pentru asigurarea unui repertoriu teatral interesant și în limba națională, pentru pregătirea actorilor, dezvoltarea gustului pentru lectură, încurajarea tineretului în practica scrisului etc. Dată fiind înmulțirea preocupărilor și încercărilor cu profil literar, cu timpul apare nevoia editării unor publicații specializate, acestea fiind, în ordinea apariției, *Adaosul literar la Curierul românesc*, *Gazeta Teatrului Național* (1835—1836) — importantă și pentru faptul că aici apar unele dintre primele cronici dramatice din cultura noastră —, *Muzeul Național* (1836—1837) și mai ales *Curierul de ambe sexe*, intitulat așa deoarece trebuia să apară de două ori pe lună, o dată pentru bărbați și o dată pentru femei, numerele dedicate femeilor inclu-

Scanned with OKEN Scanner

zînd şi gravuri de modă, raţiunea fiind atragerea unui număr cît mai mare de cititori şi din pături sociale cît mai diverse.

Curierul de ambe sexe a apărut în perioada 1837—1846 şi a fost, în ciuda caracterului său eclectic, cea mai bună publicaţie românească de cultură pînă la apariţia *Daciei literare* a lui Mihail Kogălniceanu.

Heliade a fost elevul lui Gheorghe Lazăr, iar, după plecarea acestuia în Transilvania, a continuat nobila activitate a dascălului său.

La şcoala sa de la Sfîntul Sava s-au pregătit unii dintre cei mai străluciţi reprezentanţi ai generaţiei de la 1848 şi tot aici, din necesităţi didactice, a prins contur şi şi-a verificat eficienţa celebra gramatică a lui Heliade, *Gramatica românească*, publicată la Sibiu, în 1828, ca şi culegerea de expuneri de teorie literară, *Regulile sau Gramatica poeziei*, editată în 1831.

Despre această epocă de pionierat a şcolii româneşti, într-o scrisoare adresată lui C. Negruzzi, tipărită în *Muzeul Naţional* din 1836, Heliade relata :

„Am început lecţiile mele de gramatică pînă am sfîrşit cu dînşii un mic curs de matematică şi geografie împreună în limba naţională în vreme de şase ani, fără să mă întrebe nimeni ce fac, fără să vie cineva să încurajeze pe bieţii şcolari ; venea iarna, lemne de nicăieri ; fiecare şcolar aducea cîte un lemn de pe unde găsea, care abia era în stare să încălzească preajma unei sobe sparte ce umplea casa de fum şi să topească fulgii de zăpadă ce vijelia îi repezea pe ferestele cele sparte. Tremurînd, cu mîna îngheţată pe compas şi pe cretă, ne făceam lecţia şi Dumnezeu a binecuvîntat ostenelele noastre, care erau nişte minuni ale dragostei şi ale hotărîrii. Şcolarii aceia s-au împrăştiat profesori prin judeţe ; în locul acelor dărîmături s-a întemeiat muzeul naţional şi alături a s-a înălţat Colegiul Sf. Sava ; limba ce s-a legiuit în acele dărîmături s-a îmbrăţişat de toată tinerimea şi felul scrierii şi ortografia s-a introdus în toate cancelariile. Rod al aceleiaşi strădanii este şi teatrul naţional.“

Apariţia gramaticii lui Heliade a constituit un act de o importanţă fundamentală pentru dezvoltarea ulterioară a scrisului românesc. Operă patronată de spiritul de ordine, de dorinţa unificării şi normării limbii literare, considerată, pe bună dreptate, ca o premisă esenţială în abordarea problemei construirii unei culturi şi literaturi naţionale, *Gramatica românească* elimină ezitările şi artificialitatea terminologiei din lucrările precedente, denumind şi precizînd noţiuni în cea mai mare parte a lor rămase valabile pînă astăzi ; respinge etimologismul şi utilizează argumente dintre cele mai pertinente în promovarea ortografiei fonetice ; clarifică acţiunea de introducere necesară a neologismelor în limba noastră, sugerînd împrumuturi din limba latină şi din celelalte limbi romanice, cu condiţia adaptării lor la specificul limbii noastre ; afirmă, cu noi probe, latinitatea limbii şi poporului român, dar este împotriva eliminării abuzive a cuvintelor provenite din alte limbi, atestate de istorie şi împămîntenite prin uz. Cel puţin la această dată, Heliade este unul dintre cei mai vajnici apărători ai limbii populare, ai tradiţiilor noastre culturale, iniţiativele sale dorindu-se în tot momentul o continuare a eforturilor anterioare întreprinse în acest domeniu. Aberaţiile sale italienizante de mai tîrziu nu anulează aceste contribuţii care au avut un rol hotărîtor în înflorirea literaturii române din întreg secolul al XIX-lea. Schimburile de scrisori dintre Heliade, Negruzzi şi Asachi, privind coordonarea eforturilor întreprinse în ambele principate în direcţia modernizării şi unificării culturii, desele sale intervenţii, uneori pătrunse de subiectivitatea autorului, împotriva abaterilor de la logica limbii şi de la sarcinile prezente

Scanned with OKEN Scanner

și de perspectivă ale literaturii noastre, atenția acordată tuturor manifestărilor spirituale din toate provinciile românești, promptitudinea cu care salută apariția poemului lui Negruzzi, *Aprodul Purice*, din care reține valoarea lui patriotică, educativă, căldura cu care întîmpină apariția *Daciei literare*, grija cu care înconjură pe tinerii ucenici în tainele creației literare, chiar dacă uneori îi „mustruluiește" cu asprime etc., confirmă reputația de care s-a bucurat Heliade printre contemporani și atestă atributul de „părinte al literaturii române moderne" pe care i-l acordă posteritatea.

Minte cuprinzătoare și intrepidă, inițiată în istoria culturii universale și a valorilor ei, temperament deschis înnoirilor, în ciuda caracterului didactic al unei mari părți din acțiunile sale, Heliade nu este numai un propagator al formelor culturii moderne pe sol românesc, ci și un creator al lor. Publicînd considerațiile teoretice din *Regulile sau Gramatica poeziei*, în esența lor prelucrarea foarte apropiată de original a unor fragmente de lucrări clasice franceze, Heliade populariza printre contemporani cîteva dintre cerințele de bază ale literaturii artistice, pe care le va ilustra practic, atît cu traduceri din literatura universală (dintre acestea se distinge transpunerea în limba noastră a primelor meditații poetice ale lui Lamartine), cît și cu încercări proprii originale. După cum am văzut mai înainte, Heliade este printre cei dintîi poeți români care abordează problematica istorică, națională, în creația literară, recurgînd la datele creației populare, pe care le introduce în substanța propriei opere (*Zburătorul*), și lărgind dimensiunile tematice și expresive ale poemului epic, cu infiltrații istorice și atracții ale fantasticului. El este în același timp un promotor al poeziei „ocazionale", care celebrează evenimentele politice, sociale și culturale ale timpului, ca și al prozei artistice scurte, cu intenții satirice, caracterizatoare.

În ansamblul ei, contribuția lui Heliade definește profilul spiritual al unei epoci, pune în lumină efortul general menit să ridice cultura românească la înălțimea cerințelor veacului și sintetizează, atît în detalii cît și la nivelul întregului, împlinirile și eșecurile unei perioade în care s-a plămădit conștiința unei generații.

Concomitent, în Moldova, Gheorghe Asachi, cel care, în 1813, înființase prima clasă de inginerie hotarnică în limba română pe lîngă școala grecească din Iași, editează, între 1 iunie 1829—9 ianuarie 1850, o gazetă politică-literară, intitulată *Albina românească*, al cărei program este aproape identic cu cel al publicației lui Heliade.

„Gazeta, scria Asachi, va cuprinde ; politicești și interesante novitale din toate țările lumei, buletine de la teatrul războiului, culegeri istorice, literare, morale, filologice, acele despre folositoare aflări, și mai ales adese se vor împărtăși din vrednici scriitori povățuiri despre economia cîmpului, despre care pentru toate timpurile anului se însemna regule după sistema practicită în țările politicite, atît despre mai buna lucrare a pămîntului, a pometelor, a viilor, a stupilor, a viermilor de mătasă, a velnițelor, a pădurilor, cît și povățuiri pentru ferirea și vindecarea epizotiei (*Boalei vitilor*) și alte povățuiri pentru moșinași și posesori. Prenumerantul ce-și va păstra șirul întreg al acestor gazete va avea în casa lui un hronograf deplin de întîmplări în mijlocul cărora însul viază și carile în adevăr întrec pe multe epohe."

Avîndu-i printre colaboratorii mai statornici pe Gheorghe Asachi, M. Kogălniceanu, Gheorghe Seulescu, D. Gusti, C. Aristia ș.a., publicația își va adăuga, între 14 martie 1837 și 1 septembrie 1838, un supliment literar, *Alăuta românească*, menit, în intențiile editorilor, să cuprindă numai lucrări literare și propunîndu-și ca, în paginile sale, „să răsune producturile duhului cele mai nouă și cele mai interesante pentru cititori. Ea își va îndeplini scoposul

Scanned with OKEN Scanner

cu ajutorul multor tineri literari, care au binevoit a făgădui lucrările lor acestei publicații periodice."

Inițiator al primelor spectacole de teatru în limba română din Moldova (1816), fondator al Academiei Mihăilene și al Conservatorului filarmonic-dramatic din Iași, poet și gazetar, pamfletar și editor, estetician și traducător, Asachi, în activitatea căruia se concretizează aspirațiile unui început de veac, fără să aibă amplitudinea lui Heliade, reprezintă o individualitate distinctă în evoluția literaturii române.

Mai cumpănit în gesturi decît Heliade, dar la fel de eficace în acțiunile sale, Asachi, manifestînd uneori atitudini conservatoare, va rămîne credincios idealurilor sale clasicizante, spiritului de disciplină și de conformare față de modèle, chiar după ce faza începuturilor culturii noastre moderne fusese depășită. Cu toate acestea, în variatele implicații ale activității sale, poetul întîmpină cu versuri de laudă realizările timpului, se pleacă, plin de venerație, în fața vestigiilor trecutului, relevă descendența romanică a poporului român, încurajează eforturile depuse în slujba propășirii țării, încearcă întocmirea unei mitologii poetice autohtone, avînd ca punct de plecare datele legendelor și cronicilor naționale, scrie versuri satirice cu vizibile intenții moralizatoare și fabule pline de aluzii la adresa viciilor și abuzurilor contemporanilor săi.

Prozatorul reînvie pagini din trecutul Moldovei, simțindu-se atras de vremurile lui Dragoș, ale lui Bogdan și Ștefan cel Mare, Petru Rareș, Vasile Lupu și D. Cantemir, iar îndrumătorul literar întocmește un succint îndreptar de versificație (*Rimario moldavo*), relevă cerințele omului de cultură și ale muncii de creație literară (*Omul literat*), emite interesante opinii privitoare la căile și mijloacele de dezvoltare a limbii române. Mai tîrziu, aflat în amurgul vieții, cel care în tinerețile sale încercase, după exemplul lui Vuk Stefanovici Karagici, să adune „o mulțime de cîntece naționale române", din nefericire dispărute în incendiul din 1827, salută plin de prețuire volumul *Poezii poporale. Balade* (*Cîntice bătrînești*), *adunate și îndreptate de d. V. Alecsandri*, în 1852.

În 1836, comentînd realizările lui Heliade, Costache Negruzzi îl asigura pe acesta de întreaga sa adeziune la reforma alfabetului și la formularea regulilor generale ale gramaticii, opinînd pentru întocmirea grabnică a unui dicționar ortografic, găsirea unor norme acceptabile specificului limbii noastre pentru receptarea neologismelor, sprijinirea activității de traduceri, considerată ca un mijloc metodologic, premergător literaturii naționale și mai ales sugerînd încurajarea prin toate mijloacele a dezvoltării teatrului național.

„Literatura românească — scria Negruzzi — atîte veacuri înghețată de gerul barbarismului și a căria abia o umbră mai rămăsese, desfigurată și aceea, ciontită, a început a-și lua ființa sa. Domnia ta ai deschis drumul regenerației sale prin Gramatica dumitale. Acum multe frumoase alcătuiri și traduceri s-au tipărit în București. Un Teatru Național s-a urzit și multe alte îmbunătățiri s-au făcut, care-ți fac multă cinste, Domnule. Noi ar trebui să fim geloși de Dv. și să ne arătăm gelozia scriind, traducînd și făcînd și noi ceva. Din nenorocire nu este așa și în vreme ce Dv., dînd o formă regulată limbei, puteți scri orice voiți și socotiți de folos, noi întru acestea zăcem încă în întunerecul barbarismului. (...) Nu mă îndoiesc că și D-ta ai avut a te lupta nu cu mai puține pregiudețe, căci nătărăi unde nu sînt? Acesta este un soi care rodește pe orice timp, pe secită și pe ploaie și care nu seacă lesne. Ai învins; ai desbinat biata limbă de împestrituri, ai spă-

lat-o de rugină, i-ai dat o haină potrivită cu a mumei şi surorilor ei şi ai făcut-o vrednică a figura şi ea pîntre celelalte".

Astfel, între cei doi scriitori, cu o influenţă netăgăduită în epocă, se stabilea o comuniune de gîndire şi de acţiune. Ambii cer ca în orice încercare să se ia ca bază limba vechilor scrieri religioase şi a cronicilor, ca unele ce au circulat în toate colţurile ţării, ca şi eliminarea atitudinilor îngust-provinciale, a limitării unor literaţi la un anumit grai periferic, fiindcă, aşa cum se va exprima Heliade, „acela e român şi moldovean adevărat, care tot de odată e şi român şi moldovean ; cui îi place numai una sau numai cealaltă acela nu e nici una, nici cealaltă. E un fanatic ce nu se socoteşte şi, ce e mai de rîs, un fanatic fără fanatism şi cu sîngele numai gheaţă."

După un violent schimb de replici cu G. Seulescu, care, în două numere din *Albina românească*, în 1839, îi reproşa lui Negruzzi de a se fi raliat cu prea multă docilitate reformelor lingvistice ale lui Heliade, în dauna graiului moldovean, şi după o inspirată caracterizare a situaţiei cercetărilor lingvistice româneşti, efectuată într-o scrisoare publicată de revista lui G. Bariţiu, *Foaie pentru minte, inimă şi literatură*, în 1841, problemele limbii şi literaturii sînt reluate de Negruzzi în expunerea *Despre limba românească*. Întîia scrisoare, devenită ulterior *Scrisoarea a XIV-a* (Critica), este publicată în *Propăşirea*, în 1844. Printr-o naraţiune suplă şi imaginînd un dialog cu un tînăr scriitor, Negruzzi observa că, în literatura vremii, tentaţia originalităţii cu orice preţ îneacă simplitatea, se utilizează cuvinte ieşite din uz sau specifice unor zone umane restrînse şi, mai grav, se fabrică de la sine ziceri vrute şi nevrute, într-o întrecere deşănţată şi necontrolată, în care fiecare face ce vrea, deşi „nu e dat tuturor a crea ziceri şi a băga scalpelul în biata limbă, pentru a o struji cum li se pare ; că nu sînt toţi creatori, ci croitori, şi croitori răi ; că sînt multe piedice : fanatismul bătrînilor, deprinderea, pedantismul, cărţile bisericeşti ş.c.l.".

Comentariul strict lingvistic se contaminează astfel de preocupările istoricului literar şi ale literatului, transformîndu-se într-o caracterizare cuprinzătoare la a cărei realizare contribuie acuitatea observaţiei şi autenticitatea de fapt trăit, de experienţă personală, pe care le au evenimentele narate, Negruzzi însuşi fiind, după opinia noastră, unul dintre reprezentanţii cei mai autorizaţi ai procesului de emancipare a literaturii noastre.

De aceea, în interpretarea lui Negruzzi, profilul literaturii, temele şi obiectivele de ansamblu nu sînt rodul întîmplării, ci consecinţa deziderateloor epocii, acest lucru fiind cu atît mai valabil în perioadele de început de drum, cînd, după opinia lui, condiţia de bază, piatra unghiulară a unei culturi, o reprezintă existenţa unei limbi literare stabile. De aici derivă elogiile adresate de către scriitor pionierilor culturii noastre, celor care, respingînd decăderea limbii şi transformarea ei într-un „gerg hibrid, mestecat cu ziceri turco-grece", au reînviat limba lui „Dositeu şi a lui Cantemir (...) a cărţilor bisericeşti", deoarece „eram în risc a pierde ceea ce aveam mai scump : limba."

Fazei de decădere a limbii îi corespunde una de decadenţă literară, penuria de opere şi de forţe scriitoriceşti viabile făcînd posibilă apariţia suficienţei, înapoierea socială şi spirituală.

„...noi nu eram deprinşi cu scrieri serioase, noi care în ignoranţia şi superficialitatea noastră, ne socoteam foarte eleganţi şi eruditi, cînd făceam versuri (...) model de pedantism şi rău gust."

Scanned with OKEN Scanner

Era nevoie de o acțiune curajoasă, calificată și sigură, pentru a elimina din limbă ceea ce era eteroclit, de a se pune în valoare elementele durabile și autentice, de a se întocmi o ortografie și o gramatică și a le utiliza, cu rațiuni demonstrative, „în mlădierea limbii prin traduceri din Lamartine și Byron".

Și, parafrazîndu-l pe Boileau, în perspectiva anilor scurți, cu rezultatele obținute și consecințele lor, Negruzzi conchidea în *Scrisoarea XXXII*:

„Din norocire un om veni; un om care-și știa în perfecție limba sa; un om ce era totodată poet, jurnalist, literator. El se numea Eliad."

Erau aprecierile strălucit argumentate ale unui creator care dăduse literaturii noastre primele nuvele romantice, *Zoe și O alergare de cai*, întîia mare reușită a poeziei de inspirație istorică, poemul istoric *Aprodul Purice*, inegalabila nuvelă *Alexandru Lăpușneanul*, și încercase, primul, o sistematizare a folclorului nostru, în studiul *Cîntece populare a Moldaviei*, publicat în *Dacia literară*, în 1840.

Prin C. Negruzzi, literatura română trecuse pragul maturizării sale.

În general, istoria literară este înclinată să opună această epocă, pe drept cuvînt denumită a lui Heliade și Asachi, celei a lui Kogălniceanu, Barițiu și Alecsandri, a curentului deschis de *Dacia literară*. Este adevărat, calitativ, cele două perioade diferă, dar ele nu sînt divergente, ci complementare. Una țintește naționalizarea formelor universale ale culturii, modernizarea limbii și a genurilor literare, cealaltă restabilește echilibrul dintre național și universal, acționînd în special în domeniul conținutului de idei, original și autohton, al creației literare și beneficiind din plin de rezultatele primei.

Sînt două etape ale literaturii române în aspirația sa de a-și închega o fizionomie originală, o personalitate estetică distinctă.

Scanned with OKEN Scanner

LITERATURA PAȘOPTISTĂ
Încercare de sinteză

de MIHAI ZAMFIR

1. Literatura „pașoptistă" acoperă, ca denumire, o realitate în același timp socială, culturală și literară. În mod aproape unanim, istoria literară fixează perioada literaturii „pașoptiste" între finele deceniului al 3-lea al secolului trecut (aproximativ 1830) și finele deceniului al 6-lea (aproximativ 1860). Legată de importante evenimente politico-sociale, această delimitare cronologică nu are totuși nimic rigid : trebuie doar să precizăm că debutul perioadei pașoptiste este legat de ieșirea Țărilor române de sub dominația exclusiv otomană și de începutul unei „europenizări" economice ; iar încheierea perioadei pașoptiste va fi marcată de realizarea celui mai aprins vis al generației, de Unirea Principatelor și de dobîndirea libertăților politice. După această dată, adică după 1860, frontul pașoptist se destramă, iar unitatea asigurată de idealurile comune aparține trecutului.

Din punct de vedere literar, limitele perioadei sînt marcate de apariția primelor scrieri declarat romantice și de orientarea pro-romantică a sensibilității publicului ; astfel, traducerea — în anul 1830 — a *Meditațiilor* poetului romantic francez A. de Lamartine de către I. Heliade Rădulescu capătă aproape valoare de simbol. La cealaltă extremitate a perioadei, anul 1860 aduce afirmarea în cultura noastră a unei noi generații, a generației „postpașoptiste" : Odobescu, Hasdeu și N. Filimon devin cunoscuți în deceniul 1860—1870. Apariția lui M. Eminescu și impunerea noii mentalități generate de *Junimea* și de critica lui Titu Maiorescu pun capăt perioadei pașoptiste și postpașoptiste ; odată cu primele poezii eminesciene se schimbă fundamental stilul poetic românesc, iar maniera pașoptistă de a scrie versuri apare caducă.

Din punct de vedere cronologic, epoca pașoptistă durează, prin urmare, aproximativ între 1830—1860 ; aceasta nu înseamnă că opere în spirit pașoptist nu ar fi existat și înainte de 1830, după cum și după 1860. O generație de scriitori afirmați după Revoluția de la 1848, scriitori care aduc unele elemente noi, continuînd — în liniile ei fundamentale — direcțiile literaturii pașoptiste, aparține epocii numite „postpașoptiste". În general, există o continuitate de stil și de spirit între opera scriitorilor pașoptiști și a celor postpașoptiști : după cum arată și numele dat de istoria literară, ceea ce îi apropie este mai important decît ceea ce îi desparte.

Epoca pașoptistă înseamnă, înainte de toate, epoca începutului literaturii noastre moderne și romantice ; prin opera scriitorilor afirmați după 1830, se instaurează un nou climat literar și o nouă stare de spirit. Cultura trecutului — o cultură predominant feudală, întîrziată în raport cu restul Europei — va fi pusă în discuție din perspectiva *modernizării*, adică din cea a

Scanned with OKEN Scanner

acordului cu evoluţia literaturii europene. Punerea de acord se manifestă şi în faptul că întreaga literatură paşoptistă va fi creată în spiritul esteticii romantice, adică în spiritul curentului literar dominant în Europa acelor ani. Majoritatea scriitorilor paşoptişti sînt romantici, literatura acestei epoci prezentînd o omogenitate remarcabilă şi neatinsă de etapele ulterioare.

Romantismul paşoptist este un romantism specific, colorat naţional, închinat idealurilor Revoluţiei de la 1848 : evenimentele acestui an vor reprezenta punctul crucial al existenţei tuturor scriitorilor de care ne ocupăm. Participanţi sau simpatizanţi ai revoluţiei, scriitorii creează o literatură în care idealurile înaintate ale epocii îşi fac simţită din plin prezenţa.

Existenţa socială a majorităţii scriitorilor paşoptişti — cel puţin a celor din Principate — se aseamănă : fii de mari boieri sau de mici boieri, paşoptiştii şi-au făcut educaţia în Franţa, au asimilat ideile culturii franceze a epocii lor ; hrăniţi şi cu ideile social-politice ale Revoluţiei franceze, au încercat să le aplice ţării noastre, aflate încă într-o organizare socială aproape feudală ; intrînd în conflict cu propria lor clasă şi cu domniile regulamentare, impuse de o putere străină, au suferit persecuţii, închisoare sau surghiun, au fost împiedicaţi de cenzură să-şi expună direct ideile în scris ; după înfrîngerea revoluţiei şi intrarea trupelor străine în ţară, au fost exilaţi vreme îndelungată sau izolaţi în interior ; în fine, după Pacea de la Paris (1856), s-au întors în ţară, şi-au reluat activitatea, realizînd Unirea Principatelor şi începutul modernizării ţării. Această „schemă biografică" este valabilă pentru majoritatea scriitorilor paşoptişti : încă o dovadă a faptului că generaţia s-a simţit solidară, angrenată în opera de renaştere naţională şi acţionînd sub imperative comune.

Ca primă generaţie romantică şi primă generaţie a literaturii noastre moderne, scriitorii paşoptişti au creat — din multe puncte de vedere — o literatură substanţial nouă faţă de epocile anterioare : de aceea, ei au jucat rolul unor novatori, chiar rolul unor pionieri în variate zone ale literaturii.

Semnificaţia şi meritele literaturii lor apar în adevărata lumină numai dacă luăm în considerare caracterul explorator sau debutant al multor opere scrise de ei, faptul că ei rămîn „oamenii începutului de drum" (Paul Cornea).

2. *Programele teoretice* ale unui curent sau ale unei mişcări literare prezintă o deosebită importanţă : ele cristalizează tendinţele fundamentale şi dau coerenţă îndrumărilor. La fel ca oricare altă mişcare, şi literatura paşoptistă s-a regăsit în anumite luări de poziţie teoretice.

Îndemnul la scris al lui I. Heliade Rădulescu este specific pentru începuturile epocii paşoptiste : trebuind să creeze o literatură în spirit nou, scriitorii români s-au aflat la o cotitură a culturii, la un moment în care tradiţia feudal-religioasă trebuia depăşită, iar noile modele locale se cereau create „din nimic". Heliade Rădulescu dă un puternic impuls traducerilor — mai ales din romanticii epocii — prin exemplul său personal şi prin proiectul grandios al noii *Biblioteci universale*, care să cuprindă principalii autori ai lumii. Articolele scrise în *Curierul românesc*, începînd cu anul 1829, reprezintă primele rudimente de critică literară şi o schiţă embrionară de program teoretic, avînd drept scop modernizarea literaturii noastre. Datorită atmosferei create de îndemnurile şi de exemplul lui Heliade, au putut debuta, în deceniul 1830—1840, la mică distanţă unii de alţii, V. Cârlova, Gr. Alexandrescu, Cezar Boliac, D. Bolintineanu, ba chiar şi C. Negruzzi, din Moldova — toţi reprezentanţi tipici ai paşoptismului.

Iniţiativele lui Heliade marchează faza entuziastă şi oarecum „naivă" a romantismului paşoptist : în această fază, distincţia dintre opera originală şi

Scanned with OKEN Scanner

prelucrarea unui model străin era aproape ignorată. Dovadă stă faptul că volumele de debut ale lui Gr. Alexandrescu sau C. Boliac sînt pline de prelucrări ale unor opere străine, alături de piese originale ; Heliade însuşi traduce, adaptează sau inovează fără a distinge întotdeauna net între cele trei tipuri de creaţie.

Constituirea deplină a romantismului paşoptist este marcată de un alt program teoretic, al cărui autor a fost Mihail Kogălniceanu : programul revistei *Dacia literară*. Apărută în fruntea primului număr al revistei (1840), *Introducţia* sintetizează o nouă etapă a paşoptismului, pe care am putea-o numi „etapa critică". Remarcînd că traducerile apărute în număr prea mare riscă să fie dăunătoare, Kogălniceanu proclamă necesitatea originalităţii, care poate fi obţinută prin ataşarea de sursele naţionale : de trecutul istoric şi de folclor. Romantismul neselectiv de pînă atunci trebuia corectat, prin urmare, în sens naţional.

În altă ordine de idei, principiul critic îşi reclama prezenţa : într-un număr următor al revistei, Kogălniceanu insistă cu deosebire asupra *obiectivităţii*, precizînd că va fi criticată „opera şi nu persoana", iar rezultatul nu va putea fi decît o literatură superioară. În fine, se preconiza înlăturarea provincialismului prin unirea în paginile aceleiaşi publicaţii a tuturor scriitorilor români.

În general, se poate vedea că programul *Daciei literare* este un program de inspiraţie romantică şi naţională ; indicarea surselor posibile de inspiraţie se încadrează catehismului romantic. Dar, prin acest program, romantismul era pentru prima dată adaptat unor noi realităţi, iar dezideratul *critic*, menţionat explicit, izvora din necesităţile strict locale.

Dacia literară dispare după foarte puţin timp, dar programul expus în *Introducţie* a avut o semnificaţie ce trece de cele cîteva numere ale revistei, inaugurînd o nouă bază a literaturii române. Operele care vor apărea în deceniul următor (1840—1850) vor purta marca unei originalităţi mai evidente şi a unei orientări mai nete către realităţile naţionale ; în acest deceniu, vor fi scrise multe dintre prozele lui C. Negruzzi, principalele poezii ale lui Gr. Alexandrescu sau C. Boliac, va fi descoperit folclorul prin prima culegere a lui Alecsandri, vor apărea scrieri ale istoricilor N. Bălcescu şi M. Kogălniceanu.

Se poate spune că principalele reviste de cultură ale perioadei vor fi tot atîtea „reeditări" ale *Daciei literare* : acelaşi M. Kogălniceanu scoate efemera, dar foarte importanta publicaţie *Propăşirea* (1844), iar, după revoluţie, programul *Daciei literare* va căpăta o nouă întrupare, mai consistentă, în revista lui V. Alecsandri, *România literară* (1855).

3. *Poezia paşoptistă* pune bazele poeziei române moderne. Dacă, pînă la 1830, versul propriu-zis modern răsunase cu intermitenţe şi, de fapt, absolut accidental, anul 1830 aduce afirmarea unei generaţii coerente de poeţi, al căror sens depăşeşte din punct de vedere prozodic şi estetic pe cel anterior.

Un lirism de puritate neîndoielnică se afirmase în cîteva dintre poeziile lui Gh. Asachi (oda *La Italia* reprezintă, poate, prima modernizare vizibilă a poeziei româneşti), ale lui Costache Conachi şi ale poeţilor Văcăreşti. In special ultimul dintre ei, Iancu Văcărescu, dovedise calităţi poetice incontestabile : marea varietate a poeziei sale (lirică patriotică, poezie didactică, balade romantice) familiarizase publicul românesc cu spiritul versului european, în asemenea măsură încît mai tinerii săi admiratori, I. Heliade Rădulescu şi Gr. Alexandrescu, îl socoteau „părintele poeziei româneşti". Dar

Scanned with OKEN Scanner

toate aceste prevestiri ale poeziei pașoptiste, care va urma, nu sînt suficiente pentru a vorbi de modernizare reală.

Lăsînd la o parte stîngăciile de exprimare și de versificație pe care o situație primitivă a limbajului poetic le făcea inevitabile, Văcărești, Asachi și alți poeți precursori se află cantonați iremediabil în poezia clasicizantă a secolului al XVIII-lea. Deși erau contemporani cu poezia romantică și deși au trăit pînă după revoluție, I. Văcărescu și G. Asachi conservau mentalitatea poetică oficială a clasicismului didactic și vedeau în poezie în primul rînd un „divertisment". Poetul romantic ce își angajează existența în literatură reprezintă un ideal doar pentru pașoptiști.

Odată cu I. Heliade Rădulescu se introduce un nou tip de poezie : este vorba de veritabila lirică romantică. Reforma propusă pe care o suferă literatura noastră poate fi urmărită în variate sectoare.

1) *Atmosfera* proprie poeziei „noi" de la 1830 este cea care se schimbă la început, conferind noutatea cea mai vizibilă. Melancolia adîncă, organică, va fi etalată abia în epoca pașoptistă și va învălui versurile tuturor poeților epocii ; desigur, melancolia lamartiniană profundă constituie reflexul cel mai frapant și mărturisit.

Dar melancolia poeților epocii nu provenea numai din nerealizări intime : poezia lor respira și suferințele colectivității, ale întregului popor.

Poezia filozofică a celui mai profund poet-gînditor al generației, Gr. Alexandrescu, înfățișează un exemplu perfect de asemenea ambivalență. Poezia *Anul 1840*, sceptica meditație a poetului pe tema trecerii timpului, își argumentează melancolia cu referiri precise la chinurile poporului, la realitățile profund injuste, la lipsa de speranță în îndreptare. Gr. Alexandrescu precizează chiar că rațiunile individuale ar trebui să cedeze pasul în fața celor sociale și că altruismul devine program de viață :

„Eu nu îți cer în parte nimica pentru mine ;
Soarta cu a mulțimii aș vrea să o unesc."

Din acest punct de vedere, poezia pașoptistă românească modifică mesajul deceptionismului lamartinian, adaptîndu-l evident nevoilor unei societăți și ale unui public din epoca prerevoluționară.

2) *Tematica* poeziei pașoptiste semnifică lărgirea enormă a ariei de cuprindere a versului, asimilarea tuturor marilor teme pe care poezia ulterioară le va dezvolta. Poeții Văcărești, Asachi sau Conachi evoluaseră în limitele poeziei ocazionale sau ale poeziei erotice. Evantaiul liric desfășurat nu se distingea prin dimensiuni. Odată cu epoca pașoptistă propriu-zisă, specii necunoscute își fac apariția. Se dezvoltă, fără îndoială, *meditația romantică* lamartiniană, de care am pomenit ; *Rugăciune* și *Inserare* de Cârlova stau la baza unui lung șir de creații lirice scrise în același spirit. I. Heliade Rădulescu meditează asupra sorții omului (*Visul*), Gr. Alexandrescu găsește accente teoretice în lirică, ce nu vor mai fi realizate înainte de Eminescu ; chiar și Cezar Boliac, poet de mai reduse resurse lirice, se simte chemat să scrie poezie „filozofică", iar Negruzzi va închina un poem *Melancoliei*.

a) *Meditația nocturnă* în varianta patriotică înseamnă o originalitate absolută a poeziei epocii : după *Ruinurile Tîrgoviștii* ale aceluiași Cârlova, evocarea trecutului glorios se transformă în temă predilectă. Nici un poet al epocii nu face excepție (Gr. Alexandrescu, V. Alecsandri, G. Negruzzi), iar alții, cum ar fi D. Bolintineanu, devin celebri tocmai prin crearea unui ciclu întreg închinat figurilor trecutului : *Legendele istorice*. *Nu întîmplător*, tocmai în lirica patriotică se condensează valorile supreme ale poeziei pa-

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

șoptiste : întîlnim aici descriere de natură de tip romantic, filozofare și efort către poezia ideologică, reflecție morală, îndemn politic adresat prezentului etc. Faptul nu este nesemnificativ ; primatul patriotismului concentrează în versurile pe această temă eforturile poetice primordiale. Poezii ca *Umbra lui Mircea. La Cozia, Mormintele. La Drăgășani, Răsăritul lunii. La Tismana* de Gr. Alexandrescu sau O *noapte pe ruinele Tîrgoviștei* de Heliade sînt celebre tocmai prin specularea perfectă a temei.

b) *Folclorul* își face apariția — ca preocupare și ca temă de inspirație — tot în epoca pașoptistă. Dacă ideologia romantică, continuatoare a preromantismului german (de tip Herder și frații Schlegel), precizase de multă vreme orientarea spre folclorul considerat drept unic depozitar al specificului popular nealterat, această viziune găsește un ecou deosebit la noi. La început, pașoptiștii semnalează „teoretic" comoara poeziei și a ariei populare : articolul entuziast al lui Alecu Russo (*Poezia poporală*), apelurile laudative ale lui Cezar Boliac (*Poezia populară*), articolul lui C. Negruzzi (*Cîntec vechi*) sau cele ale lui G. Barițiu reprezintă prima fază. Urmează faza culegerii de folclor — iar, la acest capitol, primatul lui V. Alecsandri rămîne incontestabil. Cel mai talentat poet al epocii nu numai că alcătuiește celebra sa culegere de poezii populare, ci sugerează un teritoriu întins pentru poezia cultă : *Doinele*, ciclul de poezii originale din anul 1853, prezintă marea importanță a cuplării dintre temă și procedee folclorice, pe de o parte, și inovația individuală, pe de altă parte. *Doina, Strunga, Baba Cloanța* și alte piese din ciclul *Doinelor* inovau profund poezia românească tocmai prin adoptarea folclorului ca element estetic independent. Pe lîngă temele specific populare (doine, eresuri, haiduci), Alecsandri creează un vers cult, inspirat din cel popular — un vers simplu, fără încărcături retorice, scurt și agitat :

Doina, doiniță ! / De-aș avea o puiculiță / Cu flori galbine-n cosiță, / Cu flori roșii pe guriță" (Doina).

Inovația lui Alecsandri se proiectează la dimensiunile ei reale numai dacă o comparăm cu poezia antecedentă ; chiar cînd se inspira din folclor, poezia de pînă la el utiliza versul solemn, amplu, alexandrinul românesc. Îmbinarea dintre spontaneitatea populară și amploarea versului cult s-a realizat o singură dată, în cazul *Zburătorului* lui Heliade. Aici versul amplu nu împiedica desfășurarea plină de naturalețe a dialogului, cuvintele tipic populare se mulau spontan pe metrul clasic. În plus, partea a II-a a poeziei realiza o altă sinteză remarcabilă — între lamartinianism și eresurile populare. Momentul înserării și, apoi, al înnoptării, speculate intens de lirica pașoptistă de pînă atunci, îmbracă o nouă haină, cea a satului, a mișcărilor agreste obișnuite, a legendelor populare.

Transfigurarea de care se simțise capabil Heliade rămîne însă izolată : *Zburătorul*, capodoperă singulară, n-a mai fost urmată de nimic, pe această cale, pînă la *Doinele* lui V. Alecsandri.

Preocuparea pentru folclor a poetului moldovean s-a manifestat în variate aspecte : studiul său amplu, *Românii și poezia lor*, reprezintă prima încercare de a sistematiza cu claritate folclorul românesc ; mai tîrziu, în epoca *Legendelor*, temele folclorice vor fi reluate, pentru a fi valorificate pe latura ornamentală și pitorească (*Legenda ciocîrliei, Dan, căpitan de plai*). Dar reforma profundă și originalitatea ultimă se găsesc tot în *Doine*.

c) *Speciile clasice* continuă să persiste, dar la un nivel superior. De fapt, originalitatea poeziei pașoptiste există tocmai în îmbinarea — uneori extrem

de strînsă — a inspirației romantice cu urmele clasice, turnarea în tiparele secolului precedent a noutății sentimentale. Explicația ultimă rezidă în faptul că literatura noastră nu a avut un clasicism profund și individualizat. De aceea, reacția anti-clasică nu a putut fi notată. În plus, majoritatea romanticilor pașoptiști au primit o educație *clasică*, s-au format în ambianța manualelor și a preceptelor secolului al XVIII-lea. Urme ale acestei formații vor fi perfect vizibile, mai ales la pașoptiștii de primă generație: Heliade Rădulescu, C. Negruzzi și Gr. Alexandrescu.

Astfel, Heliade a scris toată viața ode, imnuri, poezii aniversare etc. Se va simți mereu chemat să sărbătorească anumite evenimente în versuri ocazionale, să toarne în tiparele secolului precedent inspirația. *Specia sonetului*, cultivată pentru prima dată de Gh. Asachi și de Iancu Văcărescu, a avut în Heliade un admirator constant (*Sonet la anul 1830*). Predilecțiile clasicizante ale lui Heliade ies la iveală în cultivarea asiduă a speciilor „mari", a epopeii, de exemplu: dintre poeții pașoptiști, este unicul care a încercat să abordeze epopeea cu oarecare succes. *Mihaida* (din care a terminat două cînturi) și *Anatolida* (5 cînturi, în limbajul italienizant avansat) atestă o pasiune constantă.

În special *Anatolida*, adaptare românească după Milton, îl definește cu strălucire pe Heliade drept „poet cosmic", îndrăgostit de marile spații, capabil să evoce, în versuri emoționante, geneza. Limbajul artificial grevează — din păcate, iremediabil — această încercare.

Dintre speciile clasice, o modă pașoptistă remarcabilă a cunoscut fabula: aproape toți poeții epocii scriau fabule, chiar Heliade, Boliac sau Bolintineanu. Celebri rămîn însă Al. Donici și Gr. Alexandrescu. În epoca unei aspre cenzuri și a oprimării naționale, înflorește fabula, care, prin însăși construcția ei, făcea serviciul transmiterii adevărurilor fundamentale prin alegorii.

Gr. Alexandrescu a preluat schema fabulelor de la La Fontaine, Florian etc., însă adaptarea la realitățile românești este perfectă. Moravurile epocii regulamentare, tipurile perioadei de tranziție, mentalitatea specific românească trăiesc cu o mare acuitate, care pune în umbră eventualul model. Poetul român excelează în înscenarea savant pregătită (*Dreptatea leului*), are o artă a dialogului perfectă, de o naturalețe inegalabilă (*Cîinele și cățelul*), transformă fabula — cu un acerb simț dramatic — într-o scenetă dialogată, în care situațiile comice nu pot ascunde melancolia sau indignarea în fața nedreptății (*Boul și vițelul*, *Elefantul*).

Versul epigramatic concentrat al lui Gr. Alexandrescu conferă concluziilor multor fabule acel aer de proverb, de adagiu, valabil pînă astăzi. Caracterul profund și peren al fabulelor sale iese la iveală tocmai în gradul înalt de umanitate pe care îl ating, în perfecta intuire a trăsăturilor caracterului uman, dincolo de epocă.

O altă specie clasică intens cultivată a fost *epistola*, uneori sub forma satirei. Mostră de „poezie ideologică", adică de poezie ce se nutrește din dezbatere conceptuală, epistola a atins culmea realizării ei în Franța secolelor XVII—XVIII. Cezar Boliac a dat cîteva exemple, însă tot Gr. Alexandrescu rămîne maestrul acestei specii literare. Ironia, aluzia, variația stilurilor, de la patetic la burlesc, se întîlnesc în *Epistola către Iancu Văcărescu* sau în *Epistola către I. Câmpineanu*. Pentru Alexandrescu, vechile probleme ale inspirației, ale libertății, ale stadiului la care se află literatura rămîn probleme mereu noi, cărora li se caută răspunsuri adecvate. Răzbate și aici arta limbajului, a aluziei spirituale — mai ales în *Satiră. Duhului meu*. Versul românesc nu reușise niciodată să se potrivească dialogului și să dea impresia scenetei spontane, așa cum o face în *Satiră. Duhului meu*.

Scanned with OKEN Scanner

d) *Poezia cetățenească*, element esențial al romantismului militant, s-a bucurat de o dezvoltare impresionantă în epocă. Dacă Asachi se specializase, în generația precedentă, în sărbătorirea diferitelor evenimente prin compunerea de poezii laudative, encomiastice, romanticii pașoptiști scriu, de obicei, o poezie de *atitudine civică*. Ei nu mai laudă fără alegere, poezia lor este mai ales critică. Semnalarea marilor evenimente nu mai are aerul festiv, rece și convențional al poeziilor clasice encomiastice ; romanticii pașoptiști *interpretează* evenimentele pătimaș, combativ, se transformă în cronicari angajați ai faptelor.

Este greu de surprins vreun poet pașoptist care să nu scrie asemenea poezii-document : Cârlova dă semnalul și la acest capitol, cu poezia *Marșul oștirii române*, sărbătorire poetică a reînființării armatei naționale ; Heliade continuă, notînd evenimente ale timpului (*Cîntarea dimineții* avea o utilitate pedagogică). Poezia lui Boliac înseamnă un strigăt de revoltă contra stării de înapoiere a țării în preziua revoluției și, în același timp, o interesantă experiență a „poeziei prozaice", a poeziei ce își propune adoptarea unui limbaj crud, aspru, fără nici un fel de podoabe (*Sila, Țiganul vîndut*). Revoluția de la 1848 a provocat, spontan, o producție poetică, dintre care unele exemplare au rămas pînă azi celebre, deși s-au născut din febra evenimentului : *Răsunetul* lui Andrei Mureșanu, *Deșteptarea României* a lui V. Alecsandri, unele poezii ale lui C. Boliac.

De fapt, cel mai talentat poet pașoptist, V. Alecsandri, este un consecvent cultivator al poeziei-document : principalele evenimente politice, înfrîngerile și victoriile, speranțele posibile se succedă întruchipate în poezii care au depășit momentul, tocmai prin faptul că răspundeau unui sentiment general : *Moldova în 1857*, *Desrobirea țiganilor*, *Hora Unirei*, apoi ciclul *Ostașii noștri*.

3) *Mijloacele literare* utilizate de poeții pașoptiști au suferit o transformare esențială : cea mai vizibilă se înregistrează în domeniul limbii. Toți poeții romantici ai acestei perioade, începînd cu V. Cârlova, Heliade și terminînd cu V. Alecsandri, au transformat profund limba literară, neolatinizînd-o și modernizînd-o. Prin introducerea de termeni împrumutați din franceză și italiană, prin adaptarea cuvintelor latine, prin crearea de numeroase „neologisme interne", poeții pașoptiști au schimbat din temelii aspectul limbii noastre literare. Cultivînd și îmbogățind acest element de bază al oricărei literaturi, ei au făcut posibilă apariția, la finele secolului, a generației „marilor clasici".

Versificația cunoaște și ea o renaștere. Primii poeți munteni adaptează versul romantic francez și-l transformă în versul amplu numit *alexandrin românesc*, acel vers ce va fi utilizat pe parcursul întregului secol, pînă la Eminescu. Dacă D. Bolintineanu, în *Legende istorice*, utilizează încă alexandrinul clasic, Heliade și Gr. Alexandrescu retopesc acest vers și îi dau maleabilitatea de care va face dovadă.

Încercările strofice ale lui Cezar Boliac, inspirate de Victor Hugo (*Carnavalul*), transformarea versului clasic într-un vers dramatic, capabil a fi utilizat cu maximă naturalețe în dialog (exemplul *Fabulelor* lui Gr. Alexandrescu rămîne cel mai elocvent), sînt numai cîteva dintre eforturile prospective ale pașoptiștilor. Să mai notăm încercările de creare a unui amplu vers epic, destinat scrierii de epopei naționale : C. Negruzzi în *Aprodul Purice* și, mai ales, Heliade, în cele două încercări de epopei.

În acest context, influența populară și reforma lui V. Alecsandri aduc o și mai mare varietate : versul românesc cîștigă în plasticitate, în simplitate, utilizează variante mai scurte și mai energice. Poezia lui Alecsandri repre-

Scanned with OKEN Scanner

zintă o sinteză a versificației pașoptiste : populară în *Doine*, atinge ritmuri mai ample în poezia erotică, introduce versul scurt în evocările exotice sau în poeziile destinate publicului larg (*Hora Unirei*). Din acest punct de vedere, *pastelurile* reprezintă o sinteză și o împlinire. Versul va fi amplu, solemn, ca și cel al primilor pașoptiști ; va avea însă simplitate, naturalețe, va avea o sintaxă foarte rudimentară — trăsături în care recunoaștem asimilarea lecției folclorice. Acest prim ciclu integral descriptiv al poeziei românești condensează și o evoluție de mai multe decenii în domeniul limbajului poetic-prozodic.

Extrema regularitate, atmosfera de calm și de echilibru specifice *Pastelurilor* arată că un anumit filon clasic a rămas permanent în poezia romantică pașoptistă. Chiar și alți poeți romantici, ca Heliade sau Bolintineanu, au cunoscut o curbă a evolutiei poetice oarecum asemănătoare cu cea a lui Alecsandri.

4. *Proza* pașoptistă s-a dezvoltat, în general, pe aceleași coordonate : dacă, potrivit viziunii romantice, poezia era considerată o „artă superioară" sau „o artă fundamentală" (Heliade, C. Boliac și C. A. Rosetti susțin acest lucru în studiile lor), totuși și proza cunoaște o modernizare evidentă, în cadre romantice. Dar dezvoltarea ei nu va avea aceeași amploare.

Prima parte a perioadei pașoptiste înregistrează o serie de opere în proză care însă apar izolate și nu foarte semnificative : abia după 1840, în deceniul 5 și imediat după revoluție, își scriu operele fundamentale prozatorii de primă mărime : C. Negruzzi, Al. Russo, V. Alecsandri și N. Bălcescu. Romantismul românesc s-a colorat și în acest caz în forme specifice : va predomina romantismul memoriilor, al bucăților sentimentale sau ironice, va fi romantismul vag și delicat al sensibilității medii, cu alte cuvinte — va lipsi romantismul total, grav sau filozofic. În același timp, formulele prozodice novatoare, reformele decise ale frazei și ale compoziției pe care romantismul le-a adus pe alte meridiane vor face în literatura noastră figură izolată : „poemele în proză" ale lui Gh. Asachi, I. Heliade Rădulescu sau Cezar Boliac (de fapt, un soi de meditații lirice improvizate) rămîn aproape neobservate. Numai *Cîntarea României* va avea mai mare notorietate. Domină, în schimb, nuvela și memoriile.

Cea mai frapantă trăsătură a prozei în epoca pașoptistă este caracterul memorialistic, lipsa invenției pure, a ficțiunii : aflată la început de drum, proza românească pune, înainte de orice, faptul trăit ; am putea vorbi chiar de o anumită pornire — comună tuturor prozatorilor epocii — de a respinge inventia. Tudor Vianu spunea că „primul nostru realism este memorialistic", dar observația se poate extinde la proza pașoptistă în ansamblul ei. Primele încercări notabile ale lui I .Heliade Rădulescu, în deceniul al IV-lea, sînt amintiri (*Dispozițiunile și încercările mele de poezie*) ; capodopera prozei lui C. Negruzzi este constituită de descrierea unor fapte trăite (*Negru pe alb*) ; însemnările de călătorie fac o modă durabilă (la V. Alecsandri, D. Bolintineanu, Gr. Alexandrescu) ; pe detalii autobiografice se bazează multe dintre bucățile în proză ale lui V. Alecsandri.

Chiar capodopera nuvelisticii românești din această perioadă, *Alexandru Lăpușneanul* de C. Negruzzi, atestă aceeași trăsătură, deși indirect : calitatea fundamentală a nuvelei rămîne concentrarea, dramatismul ei perfect gradat. Cele patru părți par — așa cum a remarcat G. Călinescu — patru acte ale unei drame, în care totul se dizolvă în replici, în alegerea cuvintelor celor mai potrivite, în gesturile indispensabile. Aproape că nu există descriere sau relatare a autorului în această capodoperă de concizie. Totuși, și aici

Scanned with OKEN Scanner

apare incapacitatea autorului de a inventa : C. Negruzzi a selectat din cronicile lui Gr. Ureche și Miron Costin cîteva episoade excepționale prin dramatismul lor și le-a îmbinat în cunoscuta nuvelă. Meritul deosebit al lui Negruzzi este tocmai acela de a fi dus la desăvîrșire unele virtuți latente existente în scene sau fapte relatate de cei doi cronicari.

A doua trăsătură globală a prozei pașoptiste o constituie importanța pe care continuă să o aibă retorismul, moștenirea oratorică a perioadei clasice și a culturii din secolele precedente. Proza largă, în care fraza se află construită pe tiparul perioadei clasice și în care scriitorul caută să provoace efecte retorice, a înflorit mai cu seamă în Muntenia și în Transilvania. În perioada imediat următoare înfrîngerii revoluției, a existat o intensă producție de scrieri „mesianice", unde nenorocirile prezentului trebuiau să fie prilej de renaștere a speranțelor, iar apelurile la istoria patriei aveau același sens exemplar.

Heliade, de exemplu, publică o serie de opere patetice, cu cadența studiată a marilor oratori (*Descrierea Europei după Tractatul de la Paris*, *Equilibru între antithesi*) ; chiar scriitorii moraliști și ironici, precum M. Kogălniceanu, scriu opere retorice sub impulsul evenimentelor ; însă capodopera acestui gen de proză o constituie, fără îndoială, scrierea lui N. Bălcescu, *Românii supt Mihai-voievod Viteazul*.

Operă neterminată, destinată unei celebrități postume, scrierea lui Bălcescu se află la jumătatea drumului între istorie și literatură ; scriitorul s-a documentat intens, a citit și a utilizat tot ceea ce istoriografia timpului oferea în legătură cu domnitorul român și epoca sa. Din acest punct de vedere, Bălcescu se arată chiar contemporan cu cea mai avansată viziune asupra istoriei din epoca sa, deoarece concepe *istoria* ca pe un ansamblu de fapte în care determinarea economică și acțiunea anonimă a poporului au un rol decisiv. În același timp însă, valoarea propriu-zis literară răzbate în fiecare pagină ; plecînd de la datele istorice, scriitorul *trăiește* propria sa povestire ca un prozator veritabil. Zeci de portrete, de scene de luptă (descrierea bătăliei de la Călugăreni a rămas celebră) sînt făcute ca de un participant direct, de un martor ocular care relatează cu înflăcărare.

Fraza lui Bălcescu, de la *Introducere* și pînă la ultima pagină scrisă, respiră ceea ce am putea numi *retorismul romantic ;* clădită după regulile perioadei clasice, ea este în același timp foarte variată, vibrantă, de o încărcătură emotivă deosebită. Este exact contrariul unei scrieri istorice seci. Modelul romantic fixat de proza lui Bălcescu a reprezentat multă vreme culmea la care a putut ajunge proza retorică românească.

Al treilea sector bine reprezentat al prozei pașoptiste îl constituie proza lirică și sentimentală, aflată și ea — ca și celelalte tipuri prozastice — la început de drum. Dezvoltată mai ales în Moldova, ea a fost însă reprezentată în întreaga literatură română. C. Negruzzi, de exemplu, autor perfect echilibrat de proză, „obiectivă" în nuvela *Alexandru Lăpușneanul*, se lasă uneori cuprins de nostalgia unei Moldove patriarhale, populată de personaje cu ticuri blînde și de figuri specifice epocii de tranziție : *Negru pe alb* reprezintă, din acest punct de vedere, o galerie semnificativă de tipuri pitorești. De la poetul ipohondru Daniil Scavinski la provincialul speriat de Iași, de la boiernașul din *Rețetă* și pînă la neuitata figură a lui Bogonos, din capodopera ciclului intitulată *Pentru ce țiganii nu sînt români*, defilează o Moldovă sentimentală, surprinsă în tipurile ei caracteristice. Tonul nu este însă violent sau pamfletar, ca în proza lui Heliade, ci mai degrabă blînd, scăldat într-o ironie îngăduitoare. Critica se află mereu temperată de sentimentalism.

Scanned with OKEN Scanner

Acest fapt este cu mult mai vizibil în opera altui pașoptist moldovean — acesta, mult mai decis liric —, anume Alecu Russo. Autor al unor pagini memorialistice pline de efluvii romantice și de-a dreptul patetice la capitolul evocării timpului (*Amintiri*), Alecu Russo este, în același timp, creatorul celei mai cunoscute proze lirice a epocii, poemul *Cîntarea României*. Compus, probabil, la Paris, în epoca de după înfrîngerea revoluției, poemul reprezintă o mostră de proză lirică aproape izolată în contextul literaturii pașoptiste : aceasta, pentru că autorul a renunțat la fabulă și, pe urmele scriitorului romantic francez Lamennais, relatează istoria patriei cu ajutorul unor tablouri alegorice succesive. De-a lungul versetelor, se desfășoară istoria umanității și istoria națională, relatate din punctul de vedere al mesianismului pașoptist ; înfrîngerile sînt trecătoare, viitorul aparține revoluției (simbolizată aici de „duhul Domnului"), viitorul va aduce prăbușirea lumii vechi. Toată această retorică comună tuturor pașoptiștilor (am întîlnit-o la Heliade și la Bălcescu) este însă transpusă în literatură cu ajutorul unei fraze „poetice" : frazele își pierd structura proprie prozei exacte și se transformă în unități muzicale aproape independente. Pentru prima dată, proza capătă unele din calitățile versului, adică ritm, muzicalitate, capacitate de descriere nelegată de fabulă. Cele 65 de versete par strofe inegale ale unui poem capricios, dictat de lirismul interior și de inspirația spontană mai mult decît de o construcție echilibrată și de o argumentare logică.

Acest lirism funciar, care își găsește cea mai înaltă expresie în proza lui Alecu Russo, se află — difuz — în opera majorității prozatorilor moldoveni : îl întîlnim și la unii prozatori de netă structură critică, cum ar fi Mihail Kogălniceanu (*Tainele inimei*).

Un scriitor moldovean sintetizează în opera sa direcțiile pe care le-am identificat în proza generației de la 1848 : acesta este Vasile Alecsandri. Ca și în poezie, autorul se arată dispus să concentreze în proza sa cea mai mare parte a formulelor literare curente în epocă.

Vom întîlni și la Alecsandri mostre de proză lirică, de expresivități romantice puțin desuete, în care elementul autobiografic se află abia ascuns : nuvela *Buchetiera de la Florența*, opera de debut a lui Alecsandri ca prozator, este rodul unor episoade de tinerețe italiană, relatate cu înflăcărare lirică. În aceeași categorie se pot încadra și alte bucăți, mai ample, scrise după revoluție, și anume nuvelele *Dridri* și *Mărgărita*.

Dar există și o altă zonă a prozei lui Alecsandri, complet diferită ca ton și ca atmosferă : este vorba de proza ironică, critică, uneori extrem de acidă, în care autorul s-a exersat cu predilecție. Alecsandri a fost un maestru al ironiei lucide, al spiritului de bună calitate, exercitate asupra deficiențelor unei societăți în plină transformare. *Balta-Albă*, *Borsec* sînt astfel de exemple, în care situațiile și personajele, la limita caricaturii, stîrnesc de obicei rîsul. Capodopera acestui gen de proză o constituie nuvela *Istoria unui galbîn și a unei parale*, nuvelă de tip „picaresc", în care aventurierul este un galben. Dacă modelul stilistic al nuvelei este împrumutat, în schimb observația și notarea exactă a tipurilor aparțin din plin lui Alecsandri : imaginea Moldovei rezultată de aici este fără fard, cîteodată plină de cruzime (ca în episodul țiganilor), întotdeauna de o mare exactitate. Naturalețea dialogului, schimbul spontan de replici, capacitatea autorului de a schița un portret prin cîteva linii fac din această proză o capodoperă a literaturii pașoptiste.

Alecsandri a mai excelat și în specia însemnărilor de călătorie, atît de cultivată în epocă : tablourile naționale din *O primblare la munți* și cele exotice din *Călătorie în Africa* se înscriu printre cele mai reprezentative.

Scanned with OKEN Scanner

5. În epocă, V. Alecsandri rămîne cel mai însemnat dramaturg, deşi încercările de pionierat ale altor autori n-au lipsit : este suficient să-l amintim pe G. Asachi, autor de piese istorice rudimentare, pe D. Bolintineanu, pe satiricul Costache Faca etc. Poate cel mai apropiat de spiritul lui Alecsandri a fost C. Negruzzi, autor al mai multor piese, dintre care se detaşează *Muza de la Burdujeni*, comedie bazată pe un comic verbal de aceeaşi natură cu cel al lui Alecsandri.

Însă aceste palide încercări vor fi puse în umbră de cel mai înzestrat dramaturg al epocii. Alecsandri a ştiut să adapteze perfect, în primele sale piese, schema comediei uşoare franţuzeşti la realităţile româneşti, de multe ori sensibil diferite. Tehnica dramatică era deseori împrumutată, însă substanţa locală covîrşea. Pe parcursul deceniului al 5-lea, între 1840—1850, talentul dramatic al autorului se perfecţionează continuu în realizarea simbiozei de care vorbeam. Dacă *Farmazonul din Hîrlău* (1840) era o evidentă adaptare, *Iorgu de la Sadagura* (1844) şi, mai ales, *Iaşii-n carnaval* (1845) atestă un dramaturg format pe deplin ; satira antiboierească, comicul de bună calitate, personajele perfect individualizate (mai ales cuplul postelnicului Tache Lunătescu) se situează la o mare distanţă de adaptarea propriu-zisă şi ne fac să uităm trucul carnavalului, reluat, dealtfel, de Caragiale peste mulţi ani.

Dramaturgul V. Alecsandri devine din ce în ce mai prolific : deceniul 1850—1860 îl găseşte perfect format şi aduce apariţia unor capodopere. Este vorba de cele două piese de teatru avînd în centru figura Chiriţei (*Chiriţa în Iaşi*, *Chiriţa în provinţie*) şi de suita monologurilor intitulate „cînticele comice". Talentul autorului se exercită în crearea unui tip perfect „moldovenizat" al teatrului francez, Coana Chiriţa. În aceste două piese — ca şi în majoritatea teatrului comic al lui Alecsandri — intriga rămîne pe planul al doilea şi acuză elementele cele mai convenţionale. Inegalabilă este realizarea dialogului, comicul intens de limbaj (autorul speculează toate absurdităţile unei limbi aflate ea însăşi în situaţie de tranziţie), caracterul de neuitat al personajelor-caricatură, în frunte cu Chiriţa. Ridicolul, ticurile patriarhale îmbinate cu franţuzismele de ultimă oră, vitalitatea extraordinară a personajului care vrea, cu orice preţ, să fie în pas cu moda au cucerit publicul. În Chiriţa se concentrează o întreagă epocă, precum şi mentalitatea unei boierimi mărunte şi a unei burghezii în plină criză mimetică.

Oarecum în acelaşi sens — adică în sens documentar — sînt concepute şi „cînticelele comice" : monologurile închinate diferitelor personaje pe cale de dispariţie socială sînt mai blînde, mai îngăduitoare, speculează pitorescul inerent. Rareori apare ironia deschisă sau satira (precum în cazul lui *Clevetici ultra-demagogul*, precursorul lui Caţavencu), deoarece domină tipurile ce se bazează pe simpatia sau pe îngăduinţa autorului : Barbu Lăutarul, Mama Angheluşa, Piciu brişcarul etc.

Alecsandri a încercat şi genul teatrului grav, al dramei romantice pe teme istorice : *Despot Vodă* rămîne cea mai notabilă realizare, deşi episoadele cu reală forţă dramatică cuprind şi celelalte două drame, în special *Fîntîna Blanduziei*. În *Despot Vodă* adaptarea modelului hugolian este făcută cu multă perspicacitate ; dincolo de recuzita romantică desuetă la data scrierii piesei (travestiri, tirade exagerate, schimbări bruşte de situaţii), rămîne o ştiinţă reală a versului amplu. Dialogul personajelor este solemn, cu o doză de neverosimil dramatic, dar fluent şi nuanţat. Limba a ajuns de o mare bogăţie şi puritate (Alecsandri dozează cu bun gust termenii populari şi arhaici), ştiinţa versului produce pasaje remarcabile. La data apariţiei (1879), *Despot Vodă* însemna prima reuşită evidentă a teatrului în versuri, a dramei

Scanned with OKEN Scanner

romantice perfect construite, deoarece *Răzvan şi Vidra* a lui Hasdeu, apărută cu mai mulţi ani înainte, suferea de oarecare fragmentarism. Alecsandri a ştiut, de asemenea, să transforme limbajul popular şi arhaic, cu inflexiuni folclorice, într-un limbaj solemn, armonios, aşa cum va face, în secolul nostru, Mihail Sadoveanu.

6. Literatura paşoptistă cuprinde, după cum am arătat, perioada de pînă la Unire (deci, aproximativ pînă la 1860), deşi scriitori paşoptişti izolaţi îşi continuă activitatea şi după această dată (V. Alecsandri în primul rînd). Între încheierea activităţii paşoptiştilor şi apariţia lui M. Eminescu în contextul generat de activitatea *Junimii*, se situează activitatea unor scriitori numiţi, în mod curent, *postpaşoptişti*. Ei continuă perfect idealurile, formele literare şi tematica literaturii paşoptiste în condiţiile de după 1848, adică în condiţii istorice sensibil transformate. Galeria scriitorilor postpaşoptişti este extrem de numeroasă şi cuprinde, în special, nume de poeţi lirici minori, azi complet uitaţi (Al. Sihleanu, Radu Ionescu, Al. Depărăţeanu etc.). Au rămas, în literatură, doar cîţiva dintre scriitorii postpaşoptişti, între care unii s-au ilustrat, cu deosebire, şi în domeniul ştiinţific : Ion Ghica, N. Filimon, Al. I. Odobescu, B. P. Hasdeu.

N. Filimon este, de fapt, primul romancier român : încercările predecesorilor săi rămîn adesea la stadiul de proiecte fragmentare (M. Kogălniceanu, I. Ghica, Al. Cantacuzino) sau se menţin la nivelul unor tentative eronate şi al unor romane astăzi ilizibile (Al. Pelimon, D. Bolintineanu, I. M. Bujoreanu). N. Filimon realizează cel dintîi un roman nu numai terminat, dar verosimil sub aspect literar. Multă vreme, opera lui N. Filimon a fost considerată drept prototip al romanului social românesc.

Ciocoii vechi şi noi (1863), cel puţin sub forma rămasă, ar reprezenta prima parte a unui roman în două părţi, prezentarea „ciocoilor vechi" ; dar din toate punctele de vedere (compoziţional, stilistic), romanul formează o unitate independentă, perfect închegată. N. Filimon a fost un lector atent şi talentat al romanului lui Balzac ; o tehnică balzaciană este evidentă în *Ciocoii vechi şi noi*, începînd cu tema, cu modul de prezentare a personajelor, continuînd cu tehnica descrierilor, cu fondul romantic în care apar primele elemente de realism social. Însă tehnica balzaciană va fi asimilată original şi creator : conflictul dintre Dinu Păturică şi Andronache Tuzluc, creşterea unuia în defavoarea celuilalt, motivul esenţial al dobîndirii averii — motiv-cheie în roman — sînt perfect inspirate din realităţile societăţii româneşti de la sfîrşitul epocii fanariote. Autorul, pasionat de istoria recentă a ţării şi mare amator de documente, reconstituie perfect epoca, în asemenea măsură încît paginile aproape documentare închinate începuturilor teatrului, vieţii cotidiene a bucureştenilor, Revoluţiei lui Tudor au valoarea independentă a unor tablouri de epocă.

Intrigile erotice secundare — cam palide şi convenţionale — finalul mai puţin convingător dispar în faţa artei stilistice a lui Filimon : el este — cronologic — primul nostru romancier, prin talentul perfect de îmbinare a limbajului modern cu limbajul de epocă, prin talentul de a da fiecărui personaj un registru lingvistic propriu. Pasajele descriptive din *Ciocoii vechi şi noi* au rămas de asemenea celebre : interioarele, costumele, obiectele de podoabă, felurile de mîncare defilează cu o extraordinară bogăţie de detalii, dovedind un ataşament cu adevărat balzacian faţă de concret.

Dintre postpaşoptişti, Al. Odobescu este întemeietorul eseului literar, în forma lui perfectă. Nuvelistul (*Mihnea Vodă cel Rău*, 1857, şi *Doamna Chiaj-*

Scanned with OKEN Scanner

na, 1860) nu dovedise o originalitate deosebită : arheologul şi istoricul erau mai mult prezenţi decît prozatorul, iar nuvelele se consumau în reconstituiri istorice puţin aride. Intriga şi conflictul, puternice, datorează mult cronicilor din care autorul s-a inspirat : partea cu adevărat originală o constituie încercarea de a reface în detalii concrete ambianţa secolului al XVI-lea, de exemplu. Aici autorul şi-a pus la contribuţie în egală măsură erudiţia şi inventivitatea.

Eseul literar — formă intermediară între fantezie şi cultură, între ficţiune şi document — s-a dovedit a fi specia preferată de autor. După *Cîteva ore la Snagov* (1862), mic memorial de călătorie la Snagov şi, în acelaşi timp, spirituală lecţie de cultură, Odobescu dezvoltă această nouă specie literară în eseul *Pseudo-kynegheticos* (1874). Această operă reprezintă, în acelaşi timp, o culme a eseului din secolul trecut şi punctul de vîrf al creaţiei lui Odobescu însuşi. Erudiţia (reprezentată aici de enumerarea capricioasă a operelor plastice, muzicale şi literare pe tema vînătorii, din antichitate şi pînă în secolul trecut) a atins o artă desăvîrşită în a se prezenta sub forme cît mai atractive ; lucrarea nu ascultă de o compoziţie fermă, se sare cu dezinvoltură de la un domeniu la altul, gluma fără pretenţii se învecinează cu demonstraţia estetică. Predilecţiile, în cele din urmă clasice, ale omului de gust nu sînt nicăieri impuse cu exclusivism ; Odobescu a descoperit secretul de a da cititorului impresia de colaborare, de descoperire împreună a lumii vînătorii şi a artelor.

Pseudo-kynegheticos marchează o nouă fază în evoluţia frazei româneşti : după perioada retorică a lui Bălcescu, după proza romantic-ironică a lui Alecsandri, Odobescu uneşte aceste tipuri de frază, ridicîndu-le la un nivel superior. Perioada perfect simetrică, dar niciodată obositoare găseşte în Odobescu reprezentantul cel mai înzestrat : varietatea lexicală remarcabilă, îmbinarea neologismului cu termenul popular şi cu exprimarea familiară feresc fraza de simetrii prea forţate. Mai ales în pasajele pur descriptive (descrierea Bărăganului, descrierea panoramei de pe culmea Bisocei, înfăţişarea tablourilor sau sculpturilor pe tema vînătorii), artistul Odobescu atinge culmea măiestriei. Proza artistă şi erudită, în acelaşi timp, au în Odobescu primul mare reprezentant.

În B. P. Hasdeu, poezia, erudiţia şi dramaturgia din epoca postpaşoptistă au un cultivator ieşit din comun. Este greu de descris în care domeniu se plasează inovaţia sa fundamentală, deoarece tocmai această multitudine de preocupări conferă personalităţii sale profilul distinct. Enciclopedismul, vizionarismul uneori nebulos fac din Hasdeu un romantic pur, succesor al lui Heliade. Pasiunea pentru ştiinţele propriu-zise, operele de filolog (dicţionarul *Etymologicum Magnum Romaniae* şi culegerea comentată de documente *Cuvinte din bătrîni*), de istoric şi de folclorist ni-l arată însă pe Hasdeu un savant propriu-zis, aparţinînd altei generaţii decît paşoptiştii.

Ca dramaturg, autorul face muncă de pionierat, drama *Răzvan şi Vidra* (1867), prima dramă romantică reuşită în versuri din literatura noastră, poartă vizibil lecţia marilor dramaturgi ai lumii (Shakespeare, de exemplu, pentru care Hasdeu avea o mare admiraţie). Însă substanţa piesei va fi dată de istoria naţională, de luptele sociale cărora autorul le acorda — în spirit pur paşoptist — o mare importanţă, de folclor şi de tradiţii populare. Tablourile dramatice care compun piesa nu au între ele o mare unitate : Răzvan este mereu altul în fiecare dintre actele piesei, ascensiunea sa socială fantas-

Scanned with OKEN Scanner

tică (demnă de Ruy Blas) este întovărășită de o transformare profundă a caracterului. Doar consecvența și ambiția Vidrei (personajul cel mai puternic din operă) orientează decis acțiunea. Pentru o piesă în versuri scrisă la începuturile teatrului nostru, *Răzvan și Vidra* prezintă merite incontestabile: monologul dramatic, scenele încleștate, rezolvările spectaculoase sînt servite de o limbă bogată, spontană, de un vers bine construit.

Hasdeu a mai scris versuri romantice, de spontaneitate veritabilă, însă fără valoare deosebită (*Viersul*, *Oda la ciocoi*); prozele sale romantice, ironice și pline de nerv (*Duduca Mamuca*) sînt, oarecum, izolate ca spirit, în literatura epocii sale. Literatura a luminat, ca preocupări, doar tinerețea marelui autor; pe măsură ce îmbătrînește, Hasdeu se consacră operelor filologice, scriind doar ocazional poezii romantice, din ce în ce mai fantastice, ecou direct al biografiei.

Literatura pașoptistă caracterizează, prin urmare, prima etapă a modernizării literaturii noastre și *primul romantism românesc*. Fără această etapă crucială, ar fi fost greu de imaginat apariția lui Eminescu și a marilor clasici. Ecourile literaturii pașoptiste se prelungesc încă cu mult după momentul pe care l-am considerat a fi cel de disoluție a frontului pașoptist și, prin postpașoptiști, își întind influența pînă către finele secolului trecut.

Scanned with OKEN Scanner

PRESA LITERARĂ ÎN PERIOADA INTERBELICĂ
Prezentare sintetică

de DUMITRU MICU

Primul război mondial a provocat o întrerupere bruscă a activităţilor spirituale. Mai toate revistele şi-au încetat apariţia, cărţi de literatură n-au mai apărut pînă după război. O singură publicaţie cu profil cultural net (avînd şi sport) se tipăreşte în 1917 în Bucureştii ocupaţi : *Scena*. În Iaşii refugiului îşi tîrăşte existenţa, agonizînd, *Viaţa nouă*. Încolo, doar publicaţii cu caracter politic şi administrativ.

Mişcarea literară postbelică se grefează pe fondul antagonismelor sociale crescînde, al tot mai violentelor înfruntări de tendinţe opuse în sfera vieţii politice. Pe de altă parte, optimismul generat de înfăptuirea idealului naţional prin realipirea teritoriilor subjugate e o sursă de elan creator. Viu se reflectă în publicistica literară din anii imediat următori războiului starea de spirit revoluţionară, întreţinută de mişcările de mase, stimulată de victoria Revoluţiei din Octombrie. E un moment de mare avînt al mişcării muncitoreşti, punctat de evenimente ca demonstraţia din 13 decembrie 1918, greva generală (1920) şi culminînd cu crearea, la 8 mai 1921, a Partidului Comunist Român. Interzis curînd, partidul avea să-şi ducă activitatea, multă vreme, în neagră ilegalitate, în condiţiile terorii celei mai crîncene. El a fost, cu toate acestea, în fruntea luptelor de clasă ale proletariatului, organizînd şi conducînd acţiuni greviste de mare răsunet, depunînd neîncetat sforţări pentru a uni toate forţele sănătoase ale naţiunii în lupta pentru salvarea ţării de la dezastrul în care o împingeau — prin îndrumarea către fascism — vîrfurile cele mai reacţionare ale burgheziei. Procesul de fascizare a ţării, pe de o parte, împotrivirea forţelor democratice, progresiste, faţă de o asemenea politică antipopulară şi antinaţională, pe de altă parte, sînt cele două aspecte majore ale realităţii istorice interbelice. Le vom identifica şi în orientările ideologice ale publicaţiilor de cultură.

Refacerea vieţii literare a început de îndată ce împrejurările au permis-o. Către sfîrşitul anului 1918, la Bucureşti apar sau reapar periodice de cultură. Al. Macedonski, ajutat de Al. T. Stamatiad, Tudor Vianu, I. Peltz, scoate o nouă serie din *Literatorul*. O *Revistă critică* (teatrală, muzicală, literară şi artistică) iese sub conducerea lui Paul I. Prodan. Din decembrie 1918 pînă în februarie 1920, E. Lovinescu redactează *Lectura pentru toţi*, cu colaborarea lui Liviu Rebreanu, a Hortensiei Papadat-Bengescu, a lui Victor Eftimiu şi a altora. Publicaţia nu urmează „o direcţie literară hotărîtă", nu zăboveşte „în sferele senine, dar reci ale artei" şi „nu e nici un album fotografic, îmbrăţişînd numai actualitatea", ci „vrea să fie şi una şi alta, actualizînd literatura şi literaturizînd actualitatea". Începutul anului următor aduce apariţia sau reapa-

Scanned with OKEN Scanner

riția unor reviste ca *Fapta*, efemeră, *Luceafărul*, transferat de la Sibiu la București, *Însemnări literare*, ce regrupează scriitorii ieșeni, pregătind reînființarea *Vieții românești*, *Ramuri*, sortită unei vieți lungi, *Universul literar*, căruia directoratul lui Perpessicius (1926—1927) și acela al lui Camil Petrescu (1928—1929) îi vor imprima o frumoasă ținută, nemaiavută, nici înainte nici după, pînă în 1945, *Sburătorul* lui E. Lovinescu, în jurul căruia se regrupează scriitorii notorii bucureșteni. Menționăm, apoi: *Ideea europeană* a lui C. Rădulescu-Motru, care, în spiritul *Noii reviste române*, caută „să informeze publicul românesc asupra curentelor de idei din Europa, interpretînd totodată cu obiectivitate pe cele din cuprinsul românesc", *Cuvîntul liber*, săptămînal de fermă atitudine democratică, condus de Eugen Filoti, firavul *Crinul*, dispărut la mai puțin de două luni de la apariție, menționabil totuși, întrucît publică *Sărutarea pămîntului* (fragment din *Ion*) de Rebreanu, *Lamura*, organ al Ministerului Cultelor și Instrucțiunii, condus la început de A. Vlahuță, apoi de I. Al. Brătescu-Voinești, în sfîrșit de I. Simionescu, avînd în primii ani colaboratori de elită: N. Iorga, T. Arghezi, Lucian Blaga, *Curentul nou* al lui H. Sanielevici, posedat de aceleași idiosincrasii ca și în 1905 („romantism decadent", „romantismul trîndăviei și al decăderii"), *Viața românească*, *Adevărul literar și artistic*, cel mai bogat magazin cultural din perioada interbelică, întrunind pe aproape toți scriitorii.

Cîteva din publicațiile acestui timp au venit cu programe ale căror idei brăzdează istoria literară.

Apărut la 19 aprilie 1919, *Sburătorul* se anunța ca o revistă fără program propriu-zis: „Programul va ieși din talentul celor ce vor publica în *Sburătorul*; meritul unei reviste stă în limitele scrisului colaboratorilor ei". Își fixa însă o preocupare centrală statornică: promovarea noilor talente.

„O revistă — scrie Lovinescu, în nr. 3 — are datoria să caute elemente tinere. Descoperind un singur talent, și-a îndeplinit datoria cu prisosință".

Cum aceia din ale căror șiraguri aveau să se desprindă „lampadoforii literaturii de mîine" erau exponenți ai tendințelor novatoare (Ion Barbu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu etc.), *Sburătorul* a devenit organul mișcării moderniste. Nici un moment n-a sprijinit însă modernismul extrem, literatura de avangardă, ci a încurajat în permanență o diferențiere moderată de creația literară anterioară, a dezaprobat exclusivismul, fronda. În numărul din 11 octombrie 1919, de pildă, Lovinescu scrie:

„Orice formulă este insuficientă prin definiție. Vede numai o latură sau un amănunt și le exagerează. Arta nu stă nici în opinca țăranului, nici în nevroza estetului. Arta e mai largă și mai uniformă".

Expusă fragmentar în *Sburătorul* și în alte reviste din primul deceniu postbelic și dezvoltată în *Istoria civilizației române moderne* (3 volume, 1924—1925) și în *Istoria literaturii române contemporane* (5 volume, 1926—1929), ideologia lovinesciană pornește de la concepția că „există un spirit al veacului numit de Tacit *saeculum*, adică o totalitate de condiții materiale și morale configuratoare ale vieții popoarelor europene într-o epocă dată". În virtutea acestuia, o lege a „sincronismului" (la baza căruia stă imitația) dictează integrarea tuturor națiunilor într-o aceeași formulă de civilizație, impusă de na-

Scanned with OKEN Scanner

țiunea cea mai evoluată. Legea sincronismului (interdependenței) acționează și în cultură, deci în literatură, ale cărei structuri sînt supuse, ca tot ce alcătuiește cadrul existenței umane, unor permanente mutații. Valorile artistice nu sînt, după Lovinescu, imuabile, frumosul nu este unul și același pentru toate timpurile și pe toate meridianele, cum rezultă din unele teorii de proveniență idealistă germană ale lui Maiorescu și M. Dragomirescu ; arta e corolarul unei civilizații, una din „fețele" acesteia, și, în consecință, „literatura unui popor nu trebuie studiată în fixitatea unei idei platonice, ci în mobilitatea ei". Criticul e de părere că „nu există o știință a literaturii, ci o istorie a ei, care n-o cercetează prin raportare la un imuabil ideal estetic, ci prin raportare la momentul istoric, adică la congruența tuturor factorilor sufletești ce i-au determinat stilul". Sincronismul implică o diferențiere în dublu aspect : literatura unei epoci se diferențiază, în virtutea noilor condiții configurative, al căror reflex este, de literatura epocii precedente și totodată, ca expresie specifică a noii epoci, își delimitează teritoriul propriu de acela al altor activități spirituale. Întemeindu-și judecățile critice pe acest sistem estetic, produs al unei gîndiri orientate dialectic, nu însă și materialist, întrucît apelează pentru explicarea desfășurării istorice la factori ideali, E. Lovinescu a pus hotar, cu energie, confuziei de valori, restabilind funcția primordială a criteriului estetic și respingînd implicit fixismul dogmatic al lui Mihail Dragomirescu. Prin delimitarea valorii artistice de alte valori, prin neadmiterea desconsiderării sau subordonării ei, criticul, reeditînd acțiunea lui Maiorescu, a contribuit ca și el, altădată, hotărîtor, la constituirea climatului ideologic prielnic marii literaturi. Concepția lovinesciană a autonomiei esteticului e, desigur, atacabilă teoretic. Autonomia artei nu este absolută, ci relativă ; esteticul nu numai că nu planează (cum susține M. Dragomirescu) în presupuse planuri atemporale și aspațiale, ci ia înfățișări diferite în funcție de condițiile de timp și loc, comunicînd (implicit)cu variate fenomene extraestetice, le imprimă acestora marca sa și suferă, la rîndul său, anumite modelări prin acest contact. Absolutizînd autonomia artei, Lovinescu e, de fapt, inconsecvent față de propria teorie. Cu punctele ei atacabile, cu mărginirile ei burgheze, doctrina lovinesciană s-a dovedit în stare, în timpul celui de-al doilea război, să unească o categorie de intelectuali dintre cei mai reprezentativi, dacă nu într-o împotrivire manifestă, măcar într-o rezistență demnă față de politica de strangulare a adevăratei creații, dusă de autoritățile culturale fasciste.

Aderente sau nu, declarat, la principiile *Sburătorului*, numeroase alte publicații, dintre cele mai serioase apărute în epocă, au urmat o aceeași politică literară, promovînd orientarea modernă, fără îmbrățișarea modernismului ostentativ. Așa sînt revistele lui Camil Petrescu, *Săptămîna muncii intelectuale* (1924) și *Cetatea literară* (1925—1926), la care scriu principalii sburătoriști (Eugen Lovinescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Liviu Rebreanu, Ion Barbu, F. Aderca, Ilarie Voronca, Camil Baltazar, Perpessicius, Vladimir Streinu, Șerban Cioculescu) ; acelea ale lui Liviu Rebreanu, *Mișcarea literară* (1924—1925) și *România literară* (1932—1934), ce numără printre colaboratori, în afară de mai toți cei citați, pe Camil Petrescu, Tudor Vianu, G. Călinescu, Anton Holban, Mihail Sebastian, toți trecuți prin *Sburătorul*, alături de Lucian Blaga, Ion Minulescu, Emil Isac, Eugen Ionescu ; *Viața literară* (1926—1938) a lui Ion Valerian (cu, între alții, G. Călinescu, prezent cîțiva ani, în fiecare număr, Pompiliu Constantinescu, Tudor Vianu, H. Papadat-Bengescu, Camil Petrescu), *Tiparnița literară*, scoasă de Camil Petrescu din 1928 pînă în 1931, cu colaborarea fruntașilor grupării lovinesciene, *Kalende*

Scanned with OKEN Scanner

(1928—1929), al cărei comitet de redacție e format din criticii sburătoriști Vladimir Streinu, Șerban Cioculescu, Pompiliu Constantinescu, cărora li se adaugă Tudor Șoimaru (revista va reapărea în 1943), *Discobolul* (1932—1933), scos de trei tineri din cenaclul lovinescian : Dan Petrașincu, Ieronim Șerbu și Horia Liman, *Herald* (1933—1934), redactat de Neagu Rădulescu și Mihail Suru, cu concursul unor scriitori ca Anton Holban, Ilarie Voronca, Eugen Ionescu, Eugen Jebeleanu, Andrei Tudor, Octav Șuluțiu. Apropiate ca orientare literară sînt *Ideea europeană* (colaborează Ion Barbu), *Universul literar* (în perioada directoratului lui Perpessicius și al lui Camil Petrescu), *Spre ziuă*, 1923 (cu F. Aderca, Gh. Brăescu, Camil Petrescu, Liviu Rebreanu, Camil Baltazar, Vladimir Streinu, Hortensia Papadat-Bengescu, E. Lovinescu), *Salonul literar* (Arad, 1925—1926), *Revista scriitoarei* (București 1926—1929, 1942—1943), *Azi* (1932—1938) a lui Zaharia Stancu, *Revista română* (1941) a aceluiași, *Vremea* (1928—1944), în care cronica literară e ținută de Pompiliu Constantinescu, și chiar *Revista fundațiilor* (1934—1947), al cărei sector critic e dominat de Perpessicius, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Pompiliu Constantinescu, F. Aderca, Mihail Sebastian. Aceleiași constelații aparțin *Bilete de papagal* (1928—1930) ale lui Tudor Arghezi („Un ziar atît de mic n-a mai apărut niciodată, nici la furnici") ce-și propunea „să realizeze în universul hîrtiei tipărite un echivalent al puricelui din lumea de carne și oase", ca și, în ciuda unor divergențe de ordin teoretic cu mentorul *Sburătorului*, revistele conduse de G. Călinescu : *Sinteza* (1927) (în colaborare cu G. Nichita), *Capricorn* (1930) și *Jurnalul literar* (1939), caracterizate printr-o mare și fină intelectualitate.

S-a încercat în intervalul dintre războaie și refacerea grupării *Viața nouă* prin editarea de către cîțiva dintre foștii colaboratori ai publicației *Îndreptar*, în 1930 (I. M. Rașcu, Eugeniu Speranția, Emil Isac, Mihai Cruceanu, Al. Colorian, Mia Frollo). Scriitorii din cercul lui M. Dragomirescu (Cincinat Pavelescu, George Dumitrescu, M. Sorbul, G. Talaz, A. Mîndru, Pompiliu Constantinescu) au făcut să apară *Ritmul vremii* (1925—1929) și *Falanga* (1926—1929).

Tendințele extremiste ale modernismului postbelic sînt exprimate la noi pentru întîia dată în *Contimporanul* (1922—1932), unde, în numărul 2 pe anul 1924, citim : „Jos Arta, căci s-a prostituat ! Poezia nu e decît un teasc de stors glanda lacrimală a fetelor de orice vîrstă. Teatrul, o rețetă pentru melancolia negustorilor de conserve" ș.a.m.d. În locul acestei literaturi degradate, *Contimporanul* „vrea" : „minunea cuvîntului nou și plin de sine ; expresia plastică, strictă și rapidă a aparatelor Morse..." etc. În alți termeni, se face apologia acelei literaturi de esențe, eliberată de convenții și de gusturile unui public grosier, pe care o vestise și Arghezi în *Linia dreaptă*, cu aproape două decenii mai înainte, și care a fost, de fapt, ținta aspirațiilor tuturor marilor creatori, în toate vremurile. Așa încît, nici ruptura de trecutul literar național, a publicației lui Ion Vinea, nici noutatea literaturii difuzate de această publicație nu sînt atît de radicale cum ar putea rezulta din *Manifest către tinerime* și din diferite articole precum cele semnate de B. Fundoianu. La *Contimporanul* au colaborat Tudor Arghezi, Ion Barbu, Ion Minulescu, N. Davidescu, Camil Petrescu, Al. Philippide, chiar Ion Pillat și Al. O. Teodoreanu. Versurile lui Ion Vinea însuși, cele viabile, sînt tot atît de în spiritul liricii românești, cu tot ineditul lor structural, ca și acelea, nu mai puțin revoluționare în expresie, ale lui Ion Barbu. Panica acelora care vedeau în „anarhismul poetic" al publicațiilor de avangardă o cumplită primejdie pentru literatura noastră a fost neîntemeiată. În realitate, *Contimporanul* urmă-

Scanned with OKEN Scanner

rea tocmai negarea anarhismului dadaist (dealtminteri, la noi aproape inexistent) prin „constructivism". Un ideal constructivist animă și programul revistei *Integral* (1925—1927), în care Ilarie Voronca, anatemizînd suprarealismul (încă neapărut la noi) îi opune „constructivismul" și „integralismul" : „ordine *abstractă* cu armonie de legi și linii echilibrate". În numele constructivismului, Voronca se declară pentru sincretismul artistic, pentru „integralism" (de unde și numele publicației) :

„Poezie, muzică, arhitectură, pictură, dans, toate mergînd înlănțuite integral spre o gară definitivă și înaltă. Suprarealismul a ignorat glasul secolului strigînd : Integralism. După expresionism, futurism, cubism, suprarealismul era tardiv. Nu dezagregarea bolnavă romantică suprarealistă, ci *ordinea sinteză, ordinea esență constructivă, clasică, integrală*".

Între programele revistelor și literatura pe care o conțin este rareori o corespondență perfectă. În *Contimporanul* și *Integral*, în *Punct* (1924—1925), în *75 H.P.* (1924) s-au tipărit scrieri de tot felul, de la poeme de B. Fundoianu și Ilarie Voronca, cu material de inspirație rurală și tehnică (mai ales la cel de-al doilea) avangardistă, trecute de G. Călinescu, în a sa *Istorie a literaturii române* (evident abuziv) la capitolul consacrat poeziei tradiționaliste, pînă la compuneri futuriste, dadaiste și suprarealiste și pînă la curate elucubrații infantile de tipul : „Am auzit : in qua scribebat, barbara terra fuit, dar vîntul e numai 40% ministru de justiție în cuerul geografic poliandrie cînd voi intra mi-am atîrnat reforma — it is a rhetorical mimicry — vino". Așa încît nu putem vorbi de un futurism, un dadaism, un constructivism românesc (după cum n-a existat un simbolism românesc în stare pură), ci de o „poezie de avangardă", care le include pe toate și împreună cu ele (în doză sporită) detestatul (dar practicatul, pînă la urmă), de către Ilarie Voronca, suprarealism.

Suprarealismul s-a manifestat și la noi, ca și în alte literaturi, cu mai multă eficacitate decît celelalte curente extremiste. Proclamînd „revoluția spirituală" totală, negația integrală a valorilor și a întregii existențe burgheze, el răspundea în mai mare măsură stării de spirit a unui tineret intelectual care căuta febril un mod de exprimare a revoltei sale exasperate. Dînd revistei pe care o scoate la Cîmpina, în 1928, numele lui *Urmuz*, Geo Bogza vede în acesta simbolul revoltei împotriva „soarelui fals", împotriva minciunilor convenționale. Deschizînd „robinetele frigului", care acum „cuprinde pe toți", Urmuz a arătat „soarele pînă azi gol în toată inutilitatea lui". În minte cu imaginea tragică a bizarului scriitor, întemeietorul publicației ce-i poartă numele își ia drept credo : „mișcare, cît mai multă și mai variată", realizată fie și prin „salturi de clown", pentru ca sufletul, ținîndu-se „prin fricțiunile lor", cald, să persevereze în căutarea drumului „spre soarele cel adevărat". O aceeași explozivă trebuință de *altceva* (în artă) capătă în *Manifestul* revistei lunare *unu* (1928—1932), semnat de Saşa Pană, expresie telegrafică. Cititorul este somat să-și „deparaziteze creerul", spre a percepe valorile moderne („avion/t.f.f.-radio/televiziune/76 h.p./ marinetti/breton/vinea/tzara/ribemont-dessaignes/arghezi/brâncuș/theo van doesburg"), aclamate cu un formidabil „uraaa", repetat. În schimb, „arde maculatura bibliotecilor" ! Trilioanele de kilograme ale acestora, acumulate în decursul mileniilor („a. et p. Chr. n.), ar mai putea servi doar la îngrășarea șobolanilor, neconținînd altceva („huoooo" !) decît „scribi/atibilduri/sterilitate/ amanita muscaria / eftimihalachisme / brontozauri". Arta nouă pretinde con-

Scanned with OKEN Scanner

centrare („combină verb" !), „ritm viteză neprevăzut granit". Din experiențele suprarealiste (întreprinse și în *Alge*, 1930—1931) au rezultat cîteva, nu prea multe, remarcabile scrieri, ce construiesc viziuni încîntătoare, făcute mai cu seamă din peisaje onirice (versuri și prozopoeme de Ion Vinea, Ilarie Voronca, Ion Călugăru, Ștefan Roll, Saşa Pană) sau, într-un limbaj abrupt și crud, comunică o stare de suflet dinamitardă (*Poemul-invectivă* de Geo Bogza). În ansamblu privit, suprarealismul a introdus în publicistica literară un stil mai dinamic, a discreditat false glorii, convenienţe, a descurajat inerţia. Însă pentru declanşarea acelei „revoluţii spirituale" pe care o proclamă, curentul n-a avut mijloacele trebuitoare. El a fost doar o expresie a unei revolte anarhice, de esenţă mic-burgheză. Dîndu-şi seama de insuficienţa formulei suprarealiste, mulţi dintre fruntaşii mişcării, Aragon, Eluard ş.a., în Franţa, Ion Călugăru, Geo Bogza ş.a., la noi, s-au îndreptat cu timpul către un ideal de artă revoluţionară prin conţinutul ei, ancorată în miezul fierbinte al realităţii sociale.

Înnoirea literaturii și a întregii culturi românești au voit-o nu numai grupările de îndrumare modernistă, ci și cele tradiționaliste (*Gîndirea*, Cluj, București, 1921—1944, *Cugetul românesc*, București, 1922—1924, *Năzuința*, Craiova, 1922—1929, *Flamura*, Craiova, 1922—1928, *Ramuri*, Craiova, 1919—1947, cu întreruperi, *Familia*, Oradea, 1926—1945, cu întreruperi, *Pleiada*, Craiova, 1927—1928, *Cuvîntul literar-artistic*, București, 1924—1925, *Scrisul românesc*, Craiova, 1927—1928, *Darul vremii*, Cluj, 1930, *Datina*, 1920—1932, *Abecedar*, Turda, 1933—1934, *Rînduiala*, 1935—1938, *Gînd românesc*, Cluj, 1933—1940, *România literară*, București, 1939—1940). Însă o înțelegeau diferit. Cele dintîi erau pentru sincronizarea noastră cu mișcarea artistică occidentală franceză, celelalte îndemnau la explorarea mai în adîncime a zăcămintelor folclorice naționale. Această din urmă direcție nu este, de fapt, nici ea specific românească. Clamarea împotriva civilizației moderne, ce mutilează omul, și aspirația la „unitatea originară", proprie fondului sufletesc ancestral, e un laitmotiv în expresionismul german, iar faimoasa carte a lui Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, unul dintre principalele izvoare ale doctrinei gîndiriste, consideră „cultura" și „civilizația" ca noțiuni antinomice. Cultura, după Spengler și adepții săi de la *Gîndirea* (1921—1944), „stă într-un raport adînc simbolic și aproape mistic cu întinderea, cu spațiul în care, prin care ea vrea să se realizeze" și de îndată ce și-a atins țelul, înfăptuindu-și în afară întreaga sumă a posibilităților, „încremenește deodată, moare, sîngele i se încheagă, puterile i se sfărîmă — ea devine civilizație" (Nichifor Crainic, *Parsifal*, în *Gîndirea*, III, nr. 8, 9, 10, 20 I 1924). Spre a se salva de moarte, adică de prefacerea în civilizație, cultura românească trebuia, conform concepției gîndiriste, să se creeze pe sine în spiritul propriilor tradiții, refuzînd „europeismul", „occidentalismul", rezumabile în „urbanism". Rurală prin suflet, cultura noastră avea să se hrănească din mituri, perpetuînd „mitul sîngelui", „tinerețea fără bătrînețe" a poporului și tradiția limbii. Aceasta implica valorificarea „ideii istorice" și „ideii folclorice" din semănătorism, dezvoltarea autohtonismului acestui curent, amplificat prin ortodoxism. Semănătorismul — consideră Nichifor Crainic, în *Sensul tradiției* (*Gîndirea* IX, 1—2, 1929) — a „aprofundat caracterul etnic al acestui popor", dar a „ignorat caracterul lui religios". E ceea ce avea „să îndrepte" *Gîndirea*: „Peste pămîntul pe care am învățat să-l iubim din *Sămănătorul*, noi vedem arcuindu-se coviltirul de azur al Bisericii ortodoxe. Noi vedem substanța acestei biserici amestecată pretutindeni cu substanța etnică". Dînd, cum se vede, etnicismului semănătorist un accent și mai reîrograd, mistic-obscurantist, gîndirismul a stimulat o literatură în cuprin-

Scanned with OKEN Scanner

sul căreia satul românesc să fie arătat ca un cuprins anistoric, detaşat din contingent, tărîm al miracolelor, cutreierat de îngeri, de Isus şi de „Moş Dumnezeu". Aceasta a dus la manieră, la convenţionalism şi decorativism. Însă, ca de obicei, doctrina şi-a găsit ilustratorii mai ales printre poeţi fără prea mare har, eclipsaţi nu numai de Lucian Blaga, Ion Pillat, Adrian Maniu, a căror creaţie nu încape deloc în formula tradiţionalistă, dar şi de multe poezii de factură precis tradiţională, remarcabile, ale lui V. Voiculescu şi chiar Nichifor Crainic, în care, peste orice convenţii literare şi infiltraţii ideologice nocive, capătă expresie vibrantă iubirea de solul natal, sentimentul solidarităţii cu peisajul autohton.

Într-un număr din 1928 (8—9) al *Gîndirii*, trei tineri : Sorin Pavel, Ion Nestor şi Petre Marcu-Balş, publică *Manifestul „Crinului alb"*, care, împreună cu *Itinerar spiritual* de Mircea Eliade, apărut cu un an în urmă în *Cuvîntul*, constituie, „îndreptare" ale aşa-zisei „noii generaţii", ce avea să se definească plenar îndeosebi în publicaţii precum *Cuvîntul* (1924—1934, 1938 ; 1940—1941), *Acţiune şi reacţiune* (1929—1930), *Floarea de foc* (1932—1936), *Criterion* (1934). Privind foarte circumspect şi chiar cu ostilitate spiritul ştiinţific, gîndirea raţionalistă, pe motiv că acestea ar exclude „trăirea", „experienţa", „aventura", exponenţii „noii generaţii" (dintre care unii, depăşindu-şi poziţiile ideologice juvenile, aveau să se realizeze cu timpul ca personalităţi de prestigiu mondial, de exemplu Mircea Eliade) manifestau, în schimb, interes pentru doctrinele mistice, pentru religiile primitive, pentru teosofie, şi unele articole ale lor exprimau tendinţe net obscurantiste, ce au şi fost speculate de o politică aventurieră, nefastă.

Lupta contra obscurantismului, contra poziţiilor fasciste şi fascizante în cultură a devenit de prin 1928, cînd sensurile celor două orientări ideologice diametral opuse s-au precizat perfect, o preocupare centrală permanentă a publicaţiilor revoluţionare şi democratice. Îndeosebi prin Mihai Ralea, doctrinarul seriei de după război a revistei *Viaţa românească* (a cărei orientare generală era împărtăşită de *Adevărul literar şi artistic*, *Lumea literară şi artistică*, Iaşi, 1923—1924, *Lumea*, Iaşi, 1924—1926, *Însemnări ieşene*, 1936—1940 ş.a.), aceasta s-a angajat în polemici acerbe cu corifeii intelectuali ai „Dreptei". Misticismul *Gîndirii*, iraţionalismul publiciştilor de la *Criterion*, obscurantismul şi reacţionarismul în genere au fost denunţate în revistă ca incompatibile cu adevărata cunoaştere, arătîndu-se că marile momente de cultură din istoria lumii (antichitatea greacă, Renaşterea) au însemnat triumfuri ale raţiunii asupra spiritului religios şi că, deci, „revenirea la misticism înseamnă preconizarea instinctului, a obscurantismului şi a barbariei". (M. Ralea, *Vasile Pârvan şi tînăra generaţie*, în nr. 4, aprilie 1928.) Misticismul, scria Ralea, este dealtfel opus firii româneşti : „Românul nostru e bonom, mucalit, ascuţit în observaţie şi, ca tot meridionalul, extrem de lucid" (*Misticism*, în nr. II, noiembrie 1926). *Manifestul „Crinului alb"* este calificat, într-un virulent pamflet (*Viaţa românească*, nr. 12, decembrie 1928) drept „Rasputinism", „un nechezat de literaturism excesiv", „un elan de barbarie şi huliganism". În memorabile pamflete, adevărate creaţii de artă (*Nufărul negru sau micul chip îngeresc*, *Cîţi îngeri sînt în cer*, *Tandaler predicator*, *Viaţa românească*, nr. 7, 8, 1931 ş.a.), G. Călinescu a pecetluit pe unii dintre propagatorii misticismului. Intervenind în discuţia cu privire la conceptele de cultură şi civilizaţie, *Viaţa românească* s-a declarat în dezacord cu teoria lui Spengler, fără să adopte însă nici poziţia lui E. Lovinescu, potrivit căreia condiţia progresului nostru era „imitaţia integrală" a Occidentului. Conducătorii *Vieţii româneşti* profesau, ca şi criticul de la *Sburătorul*, concepţia că o mare cultură nu

Scanned with OKEN Scanner

poate înflori decît pe temeliile unei civilizații dezvoltate, însă în civilizație ei nu prețuiau atît aspectul tehnic, cît condițiile generale de existență, de confort, pe care le voiau coborîte în straturile largi ale societății. O spune foarte clar M. Ralea, în *Misiunea unei generații* (nr. I, 1928) :

„Ceea ce trebuie poporului nostru însetat de dreptate și libertate nu e *cultura* subiectivă de temperament excesiv a cutărui june, înfrigurat de nerăbdare în arivism. Nu ne trebuie specimene de profeți, de nietzscheeni, de literați desperați și originali, artiști singularizați ; ideologi cu parti-pris-uri nostime și interesante. Dacă aceasta e *cultura* sufletului, preferăm civilizația mai modestă a materiei. (...)

De atitudini literare delicioase în subiectivismul lor capricios și picant ne putem dispensa la urma urmei. Nu ne trebuie lux cînd nu avem necesar. Nu ne trebuie capriciu cînd nu avem normal. Poporul acesta trebuie prefăcut *omenește* în masele sale profunde."

Foarte susținută a fost preocuparea *Vieții românești* pe linia demersurilor sale antebelice de a progresa într-o accepție științifică ideea de specific național. Sufletul național, ține să sublinieze Ralea, dezvoltînd concepția lui C. Stere și a lui Ibrăileanu în această problemă, e o realitate psiho-sociologică (nu psiho-fiziologică), determinată istoric. El nu e „înscris undeva în alcătuirea nației", nu e „același în trecut ca și în prezent" (*Filosofia culturii în aplicații românești*, *Viața românească*, nr. 2—3, 1926). „Variază structura socială într-un moment dat ? Variază cu ea implicit și manifestările de ordin spiritual, care sînt o simplă consecință sau, cum se zicea altădată în termeni pedanți, un simplu epifenomen" (*Sociologie, socialism și caracter specific național*, „*Viața românească*, nr. 2, 1925). Opunînd conceptului reacționar, rasist, de specific național, un concept pe care s-a străduit să-l întemeieze științific, *Viața românească* își făcuse din acesta, încă de la apariție, punctul central al programului său. Ea a căutat să promoveze în primul rînd o literatură care să fie (cum zice Ibrăileanu, în *Scriitori și curente*, *Viața românească*, nr. 1, 1906) „depozitara sufletului românesc", să reprezinte „nuanța specific românească a sufletului omenesc". După război, Mihai Ralea, voind să motiveze estetic pledoariile în acest sens, pe care publicația le continuă, argumentează că specificul național decurge necesar din natura socială a artei. Arta este socială prin origine, ca și prin scop, și un artist, oricît de singular, transmite ceva cuiva. Universal cu desăvîrșire, artistul nu poate fi el, nu poate utiliza expresii valabile pentru orice societate :

„Dacă ar fi așa, ar pierde particularitatea, originalitatea. Arta s-ar transforma în știință, expresia ar deveni o formulă matematică".

Pe de altă parte, originalitatea absolută nu e posibilă, cine ar vrea s-o realizeze s-ar transforma într-un soliloc.

„Obligat să fie social, artistul nu poate fi în stadiul actual de civilizație decît național. Dacă ar fi uman, ar pierde cu desăvîrșire specificul, adică ceea ce constituie însăși esența artei și ar cădea în știință ; dacă ar fi prea specific, prea original, ar pierde mijlocul de exprimare, contactul cu publicul. Etnicul e oarecum locul geometric între individual și uman" (*Specific și frumos*, în nr. 9, 1925).

Scanned with OKEN Scanner

Călăuzită de raționalism, de vederi înaintate, progresiste, *Viața românească* a fost și în perioada interbelică o tribună a spiritului democratic, luminat, un loc de întîlnire al unora dintre intelectualii de mărimea întîi și scriitorii cei mai talentați ai timpului.

Pe cele mai avansate poziții ideologice s-a aflat, firește, presa literară și literar-culturală îndrumată de Partidul Comunist Român. Influența partidului s-a exercitat mai mult sau mai puțin direct asupra multor publicații legale, asupra mișcării literare în general, și în *Viața românească*, *Cuvîntul liber* (1933—1936), *Facla* (1930—1940), *Azi* (1932—1938), *Manifest* (Iași, 1934—1935), *Însemnări ieșene* (1936—1940), *Fapta* (București, 1930), *Țară nouă* (Cluj, 1939—1940), *Korunk* etc. au apărut materiale scrise de activiști de partid, orientate în sensul ideologiei revoluționare. Sporadic au putut vedea lumina, nu numai ziare, dar și reviste legale direct îndrumate de partid, de mișcarea muncitorească, precum *Cultura proletară* (1926—1927), *Cugetul liber* (București, 1920—1928), *Proletarul literar* (București, 1930), *Veac nou* (București, 1932), *Bluze albastre* (București, 1932), *Șantier* (București, 1933—1937), *Cadran* (Iași, 1934), *Era nouă* (1936), ș.a. — în limba română, *Szemle Tömegkultúra*, *Irjatok*, *Die Welt*, *Die Woche* etc. — în limbi ale naționalităților conlocuitoare. Ancorate în cea mai stringentă actualitate, aceste publicații și-au fixat, cu necesitate, ca principal obiectiv lupta împotriva fascismului, împotriva pozițiilor sale în cultură. Ascuțișul criticii a fost îndreptat, bineînțeles, în special către publicațiile „trăiriste". „Noua generație" e denunțată de Al. Sahia, în nr. 2 al *Bluzelor albastre*, ca o generație lașă, conformistă (*O generație falșe*), iar în numărul următor e calificată drept „inconștientă, informă, vasală și redusă la inofensivitate de burghezie prin metodele ei de corupție" (*Răspuns atacatorilor*). Esența fascismului legionar — arată M. R. Paraschivescu, în *Era nouă*, nr. 2 — se reduce la *mișelie :*

„Asta e cuvîntul. Singurul de care vă puteți prevala, singurul căruia-i puteți dedica toate peltelele literare, toate spiritele de cafenea. E unicul dumneavoastră patrimoniu."

De la denunțarea elucubrațiilor ideologice ale scutierilor fascismului, publicațiile revoluționare trec la atacul frontal, la înfierarea barbariei fasciste, a terorismului în genere. Preluînd conducerea săptămînalului *Reporter*, N. D. Cocea scrie în editorialul numărului din 7 noiembrie 1937 :

„...oricît de masivă ar fi stupiditatea stăpînirilor dictatoriale, inteligența omului, cinstea convingerilor, însuflețirea mulțimilor le răpun în cele din urmă. Nimic nu e mai efemer pe lume ca durata tiraniilor. Nici rugurile, nici temnițele, nici surghiunul nu le-au putut asigura trăinicia (...) Satrapi cupizi, aventurieri de răspîntie s-au dus de-a berbeleacul, unii peste alții".

Asemenea *Vieții românești* și altor publicații de cultură democrate, revistele conduse de Partidul Comunist Român au denunțat cu fermitate interpretarea reacționară, antiștiințifică a ideii de națiune și specific național. Teoria „fondului ancestral", constată Ilie Cristea, în *Bluze albastre*, nr. 1, era folosită în toate țările ca mijloc de diversiune în scopul retezării aspirațiilor democratice și revoluționare ale popoarelor. La noi, teze similare urmăreau

Scanned with OKEN Scanner

să demonstreze pretinsa incompatibilitate dintre spiritualitatea românească și ideologia revoluționară. După ce demonstrează absurditatea lor, Ilie Cristea conchide :

„Caracterul național e în funcție de structura socială a vieții unui popor. Misticismul, fatalismul, pasivitatea nu sînt trăsături specifice anumitor neamuri, ci rezultatele condițiilor de mizerie, incultură și oprimare în care au fost ținute secole de-a rîndul" *(Adevărul asupra caracterului național).*

Ridicîndu-se împotriva tendințelor de izolare a artei de viața societății, publicațiile revoluționare au militat pentru înrolarea literaturii în frămîntările actualității, pentru angajarea ei în serviciul progresului. Această orientare e deosebit de clar formulată în *Manifestul revistei „Bluze albastre :*

„Fixați de cealaltă parte a baricadei, înțelegem să facem adevărată artă, literatură a realității groaznice, mascată prin multiplele legende și teoriile care au dăinuit prea mult.

Literatura activistă, literatura critică, literatura proletară își face la noi, prin *Bluze albastre,* primii pași."

În paginile revistelor îndrumate și influențate de partid s-au publicat versuri de Miron Radu Paraschivescu, Mihai Beniuc, Zaharia Stancu, Demostene Botez, Claudia Millian ș.a., proză de Al. Sahia, Ion Călugăru, Geo Bogza etc., o literatură țîșnită din realitatea aspră, care spunea adevărul despre existența acelor vremuri și vestea un timp nou. Colaboratorii acestor publicații au format în chip natural nucleul în jurul căruia avea să se constituie, după 23 August 1944, frontul scriitorilor aliniați în lupta revoluționară pentru edificarea noii societăți.

Scanned with OKEN Scanner

DRAMATURGIA CONTEMPORANĂ
Caracterizare, direcții, orientări

de MIRCEA MANCAȘ

1. PRELIMINARII. CARACTERIZARE

Ca gen specific al literaturii și factor esențial al fenomenului teatral, dramaturgia a cunoscut — după Eliberare — diferite etape de dezvoltare în noile condiții politico-sociale, de la primele încercări de orientare ideologică revoluționară în primii ani de după Eliberare pînă în epoca societății socialiste multilateral dezvoltate în România. Păstrînd baza realistă a tradițiilor progresiste din teatrul românesc anterior, afirmate încă de la origini în teatrul clasic și continuate apoi în cele mai bune opere din perioada interbelică, noua dramaturgie și-a propus a reflecta viața în plină transformare socială, a servi teatrul în perioada cuceririlor revoluționare și a construirii socialismului, promovînd ideologia de luptă a maselor în lumina concepției materialismului dialectic și istoric. În același timp, ea a menținut constant preocuparea de a transmite un înalt mesaj umanist, răspunzînd cerințelor unei arte cu profunde aderențe populare, precum și o excepțională grijă pentru cultivarea valorilor artistice superioare.

În slujba celei mai dinamice arte, teatrul, cu un contact nemijlocit cu publicul și cu un obiectiv precis — formarea conștiinței socialiste a omului nou —, ca și dramaturgia celor peste trei decenii reflectă opoziția dialectică dintre nou și vechi, depășind formele improprii ale imaginii realității din unele opere anterioare și marcînd un moment nou, revoluționar, în afirmarea creației literare postbelice. În acest drum făuritor de noi valori literare, dar incontestabil anevoios, ea a străbătut etape variate, din care se desprinde cu claritate progresul realizat în mod continuu. Fiecare din ele înregistrează momente de cucerire, corespunzătoare procesului revoluționar al societății și are la bază eficiența actelor politice și a documentelor de partid — sprijin de bază în consolidarea culturii noastre.

Prima etapă — preliminară noii dramaturgii socialiste —, cuprinsă între anii 1944—1949, se caracterizează prin efortul de desțelenire a unui teren nou, de afirmare a unui sens politic de luptă împotriva resturilor de mentalitate caducă și a concepției retrograde în înțelegerea dialectică a fenomenului teatral, marcînd parametrii de început al noului teatru. Cea de-a doua perioadă a dezvoltării dramaturgiei, 1949—1965, se axează pe noua realitate socială în curs de dezvoltare, ce implica lupta de clasă pentru înfrîngerea opoziției reziduurilor de mentalitate anacronică și antiprogresistă, pentru afirmarea elementului hotărîtor în viața politică a țării, căruia îi revenea sarcina de a asigura condițiile creării noii societăți bazate pe muncă solidară, egalitate și înlăturarea definitivă a exploatării omului. Pe plan larg social, apare acum mai accentuată îndrumarea dramaturgiei ca fapt cultural și

Scanned with OKEN Scanner

a teatrului ca instituție pe linia gîndirii progresiste și revoluționare. Se constată o pătrundere progresivă a teatrului în viața socială și adeziunea simțită a maselor la expansiunea artei și a literaturii. Rînd pe rînd vor fi puse în lumină sarcinile creatorilor literari (*Conferința scriitorilor din martie 1949*), valorificarea moștenirii culturale ; va fi subliniată, tot mai pregnant, în documentele de partid, importanța fondului realist, concret, în creația literară.

Precedați de cîteva încercări dramatice cu caracter novator, dar încă insuficient realizate (*Bal la Făgădău* de A. Baranga și *Omul din Ceatal* de M. Davidoglu), primii pași ai noii dramaturgii sînt marcați de evocarea istorică a figurii lui *Bălcescu* în drama lui Camil Petrescu (1948), precum și de apariția unor piese în care conflictul dramatic, aparent restrîns la mediul familial, implică o contradicție de ordin etic și social. În *Cumpăna* sau *Vad nou* de Lucia Demetrius, ca și în *Minerii* și apoi *Cetatea de foc* de M. Davidoglu, esența conflictului nu constă în opoziția dintre generații, ci în impactul noii concepții de luptă împotriva exploatării și mentalitatea vetustă sau pasivă a oamenilor lipsiți de orientare ideologică înaintată sau direct ostili (reprezentanți ai vechilor clase exploatatoare). Piesele scrise în această perioadă se integrează în tematica luptei împotriva dușmanului de clasă, strecurat uneori în conducerea uzinelor, dar descoperit și înlăturat prin vigilența oamenilor muncii îndrumați de comuniști (Liviu Brebenar în *Cetatea de foc*, I. Stratulat în *Schimbul de onoare* de M. Davidoglu) — în scopul garantării condițiilor necesare industrializării socialiste. Pe alt plan, acela al acțiunii țărănimii sărace și mijlocașe, care demască și înlătură elemente reacționare sau diversioniste provenite din rîndurile foștilor exploatatori — cu concursul muncitorilor de la orașe (demonstrînd astfel baza politică a puterii populare : alianța dintre clasa muncitoare și țărănimea muncitoare) — se situează noua dramă a satului (*Vad nou* și *Oameni de azi* de L. Demetrius, *Recolta de aur* de A. Baranga, *Ziua cea mare* de Maria Banuș, *Mireasa desculță* de Sütő și Hajdu ș.a.). Există aci un eroism uneori cu nuanță tragică, atunci cînd se constată pierderea unor vieți prețioase, dar nota finală reprezintă triumful noului în lumea ce își croiește calea spre bunăstare și fericire.

Desigur, cel puțin o parte din piesele amintite nu mai prezintă astăzi decît valoare de document ; ele se resimt de lipsa științei construcției dramatice. Transpunerea vieții în imagine artistică e deficientă, tipologia — schematică, psihologia personajelor e uneori artificială, declarativă, nemotivată suficient prin acțiune. Dar pentru prima oară conflictul opune mentalități de clasă adverse și pe scenă apar — nu numai decorativ — oamenii muncii din fabrici sau de pe ogoare. În unele piese chiar (*Vlaicu și feciorii lui* de L. Demetrius, *Poarta* de Paul Everac sau *Îndrăzneala* de Gh. Vlad) — scrise după 1955 — transformarea materială și ideologică a lumii satului apare ca rezultatul unui amplu și adînc proces de conștiință, în care rolul hotărîtor revine acțiunii de clarificare duse de activiștii partidului, iar fundalul dramatic constă în formarea conștiinței socialiste a țărănimii în perspectiva luminoasă a vieții noi a satului.

Din perioada anilor 1949—1955 datează și cîteva piese ce dezvăluie anumite racile pe plan ideologic, ca și în domeniul științei și tehnicii necesare construcției economice a țării, datorită persistenței vechii mentalități a clasei burgheze, ostile acțiunii revoluționare a oamenilor muncii : *Iarbă rea* de A. Baranga, în care e condamnat apolitismul unor intelectuali de veche formație, și *Lumina de la Ulmi* de Horia Lovinescu — rechizitoriu sensibil împotriva superficialității și frivolității de atitudine a unor oameni de cultură sau artă,

Scanned with OKEN Scanner

aflați încă sub puterea prejudecăților, mentalității trecutului, în timp ce, în *Hanul de la răscruce*, ultimul autor încearcă — cu mijloace de recuzită din teatrul expresionist — o pledoarie pentru pace, împotriva pregătirii cataclismului atomic.

Dramaturgia noastră din această etapă se valorifică și mai mult prin autenticitatea creației, prin originalitatea ideii artistice și valoarea conținutului uman, marcînd o reușită îmbinare între inedita formă de exprimare și fondul ideologic al problematicii. Cu *Mielul turbat* de A. Baranga, *Citadela sfărîmată* și *Surorile Boga* de H. Lovinescu, *Ferestre deschise* de Paul Everac, se constată o reală izbîndă în teatrul românesc. Triumful ideii revoluționare, fizionomia umană a eroului comunist, afirmarea conștiinței socialiste în mase constituie trăsături caracteristice ale dramaturgiei în acest stadiu.

Ultimul deceniu și jumătate (1965—1980) a impus opere de real nivel artistic și o mai accentuată notă umanistă în creația dramatică originală. Piesa de problematică etică, de sondaj psihologic, de afirmare a conștiinței socialiste e prezentă pe scară întinsă. Autori ca Horia Lovinescu, Paul Everac, A. Baranga, Paul Anghel, Titus Popovici ș.a. ating valori artistice și umaniste de autentică originalitate.

Se poate spune, în concluzia considerațiilor anterioare, că dramaturgia română postbelică satisface în măsură reală exigențele artei adevărate, acoperind toate sectoarele tematicii contemporane în cadrul speciilor genului dramatic. Vom desprinde, în continuare, principalele direcții ale creației dramatice, ca și afirmarea ei în compartimentele literare specifice : drama istorică, drama ce reflectă eroismul contemporan, comedia satirică, piesa de analiză psihologică și problematică morală.

2. DIRECȚII. SPECII LITERAR-DRAMATICE

a. DRAMA ISTORICĂ

Inaugurată cu piesa istorică a lui Camil Petrescu, *Bălcescu*, drama istorică contemporană a adus pentru întîia oară pe scenă figura unui erou desprins de aureola mitică, legendară, exponent al maselor în momentul revoluționar pașoptist. Detașarea lui de orice interes individual, convertirea dorințelor și sentimentelor personale în pasiunea luptei revoluționare, clarviziunea lui politică în acțiunea prezentului ca și în viitor, care își găsesc explicația în concepția lui, iluminată de dialectica istoriei, sînt principalele trăsături ale personajului, puse în valoare de autor. În luptă cu adversitatea boierimii reacționare (Filipescu Vulpe, Băl Ceaurescu ș.a.) care uneltește peste hotare și în opoziție cu aripa moderată a guvernului revoluționar (Heliade Rădulescu, I. Ghica, I. Brătianu, N. Golescu), Bălcescu este singurul care încearcă a duce la bun sfîrșit reforma agrară, constituirea miliției naționale — pavăză împotriva dușmanilor din afară și a încercărilor contrarevoluționare din interior ; singurul care urmărește unitatea acțiunii revoluționare din toate teritoriile locuite de români (căutînd să organizeze lupta comună a revoluționarilor români și maghiari din Transilvania) și consideră că revoluția nu s-a încheiat, ci a fost doar oprită din mers pentru un moment, că ea își va continua drumul istoric în viitor. Tipologia poate părea pe alocuri schematică, acțiunea, densă și concentrată, lipsită de o tentă lirică, dar drama *Bălcescu* punctează hotărîtor linia de dezvoltare a noii dramaturgii istorice.

Scanned with OKEN Scanner

După unele încercări de evocare a vremii eroismului haiducesc (*Haiducii*, *Pană Trăsnea Rusalin* de Victor Eftimiu, *Rapsodia țiganilor* de Mircea Ștefănescu — ultima cu o pitorească încadrare în atmosfera pregătitoare a Revoluției de la 1848, dar cu o tratare vodevilescă), piesa lui Laurențiu Fulga: *Ioan Vodă cel Cumplit* readuce în actualitate energica comportare a Voievodului însuflețit atît de voința menținerii independenței țării față de Poarta otomană, cît și de aceea de ușurare a vieții țărănimii în condițiile organizării feudale. Trădat și sacrificat de uneltirile boierimii, Domnul reprezintă doar o sclipire de lumină pe firmamentul eroic al Moldovei întunecat de iminența primejdiilor. Efortul lui eroic, concretizat în acțiunea piesei prin ridicarea unei noi clase conducătoare din ostașii și sfetnicii săi credincioși, devotate poporului, dovedește clarviziunea Voievodului, poate cu o nuanță de mentalitate mult prea avansată pentru epoca respectivă. Dar caracterizarea tipologică e justă și drama oferă un autentic și eroic tablou istoric.

Cu poemul lirico-dramatic al lui Mihail Davidoglu, *Horia* (1956), se reia firul istoric al răscoalei eroului iobag, cu o aură legendară, cu o accentuare mitică a personalității umane; erou construit pe largi atitudini hotărîtoare, care — deși prevede sfîrșitul tragic al mișcării țărănești din Transilvania — își duce pînă la capăt misiunea pentru care se crede predestinat. Cu un deceniu mai tîrziu, figura conducătoare a Răscoalei de la 1784 e privită de Al. Voitin în *Procesul Horia*, într-o perspectivă de înțelegere și interpretare în care „socialul" participă în egală măsură cu „psihologicul" la caracterizarea personajului. Horia se definește aci prin energia, claritatea ideilor politice și fermitatea atitudinii intransigente, incapabilă de compromis, în contrast cu reprezentanții Curții habsburgice (generalul Papila, consilierul imperial Jankovits), care încearcă a folosi marea lui popularitate în rîndurile țărănimii române, în interesul politicii imperiale. Eroul, care intuiește deznodămîntul tragic al răscoalei și al său personal, e însă convins de importanța mișcării pe care o conduce și întrevede inevitabilele urmări sociale în viitor, care vor pregăti eliberarea maselor de asuprire. El dobîndește astfel, în viziunea autorului, dimensiuni epice excepționale.

Explorînd momente și etape ale trecutului în lumina tradiției teatrului nostru clasic, cu un spor de înțelegere în caracterizarea epocilor și evenimentelor, datorită sensului dialectic al interpretării faptelor, drama istorică contemporană aduce o notă de autenticitate în viața eroului, îl coboară din mitul legendar, fără a-i micșora singulara lui forță de a-și dovedi marile însușiri de conducător. Accentul cade acum — ca și în cele mai bune opere dramatice din trecut (*Vlaicu-Vodă*, *Apus de soare*) — pe sentimentul responsabilității față de popor. Drama istorică implică astfel o „dramă a puterii". În *Petru Rareș* (1967), piesa lui Horia Lovinescu ce implică o meditație existențială, problema esențială e aceeași conștiință a „răspunderii", exprimată de la început în ezitarea Domnului de a primi scaunul voievodal oferit de boieri (discuția cu starețul Grigore, ulterior mitropolit al Moldovei), în îndoielile sale cu privire la capacitatea sa de a corespunde rolului ce îi incumbă, la permanenta grijă de a stăvili invazia ce îi amenință țara și a păstra neatinsă, centralizată, puterea. Diplomat abil, care încearcă să închege o coaliție antiotomană, trădat însă de o boierime incapabilă de jertfe, Rareș va mijloci singur înțelegerea cu turcii pentru a-și recăpăta tronul, nu va ezita a fi aspru, chiar crud, cu cei bănuiți de trădare, excesiv în atitudini și hotărîri, inflexibil în convingerile sale. Dar ideea de „misionarism" în istorie îl ridică deasupra acțiunilor mărunte ale Curții domnești și proiectează personalitatea lui în plan politic european.

Scanned with OKEN Scanner

Existența eroului istoric, încheiată mai totdeauna cu un deznodământ tragic, e determinată de ciocnirea dintre condițiile politice dominante și voința personajului de a le înfrînge, de a răspunde „misiunii" sale grandioase, dar adesea irealizabile în cuprinsul unui destin uman. O voință ce caracterizează pe erou ca forță excepțională ce încearcă a descifra și împlini rolul căruia îi e predestinat îl înalță în *Viteazul* lui Paul Anghel în sfera tragicului, îl împinge spre culmi de existență și acte eroice unice (Unirea Țărilor Române), dar se încheie cu inevitabila-i prăbușire, datorită trădării și adversității celor nedemni de marele său plan.

Săptămîna patimilor — cea de-a doua piesă istorică a aceluiași autor —, în care e înfățișată figura lui Ștefan cel Mare în ajunul bătăliei de la Vaslui (1475), e o evocare impresionantă a înfruntării Moldovei cu cotropitorii ei. Voievodul nu mai e învăluit în aura legendară a unei personalități ce se distanțează pe linia simbolului măririi de semenii săi. El e „Omul" destinat a-și împlini rolul istoric de salvare a țării, cu o comportare în totul obișnuită, cu ferma hotărîre de a-și salva țara, pentru care își impune canoanele de asceză în preajma marilor evenimente, fără a apărea diminuat în dimensiunile autorității sale politice și morale.

Pe linia semnificației faptului istoric, *Zodia Taurului*, piesa lui Mihnea Gheorghiu, readuce pregnant în actualitate figura lui Tudor Vladimirescu, cu o interpretare directă a evenimentelor, cu un caracter de „reportaj dramatic", în care e vizibil patriotismul eroului conștient de misiunea sa. Drama, încadrată de datele istorice ale timpului, extinse pe planul relațiilor politice europene, dar păstrînd o undă de legendă, pune în lumină acțiunea de eliberare națională și socială a „Domnului Tudor" în opoziție cu interesele unor puteri străine în intenția lor de a menține poporul român în stare de dependență. Judecata sigură, deciziile lui — chiar aspre sau aparent subiective — se situează în logica actului politic justificat de coordonatele istoriei. În fine, în *Capul*, autorul evocă momentul tragic final al epopeii lui Mihai Viteazul și dramaticul destin al peregrinării „capului" Voievodului, într-o emoționantă atmosferă generatoare de adînc patriotism.

Din categoria dramelor istorice fac parte și piesele: *Io, Mircea Voievod* de Dan Tărchilă și *Vlad Țepeș în ianuarie* de Mircea Bradu, al căror mod de tratare pune în lumină intenția autorilor de valorificare a unor personalități din istoria țării. În cea dintîi, acțiunea de apărare a patriei întreprinsă de Mircea cel Mare își găsește sprijinul în conștiința ascendenței eroice a strămoșilor, simbolic participanți la politica lui de independență, — cu toate că intriga dramei prezintă o serie de fapte imaginate de autor și greu verificabile (alianța cu Musa Cilibi, unul din pretendenții la conducerea Imperiului otoman). În a doua, simbolica revenire a lui Țepeș e o justificare a politicii sale justițiare, dovedind imperioasa necesitate de pedepsire a boierimii trădătoare, neîncetat competitoare la tronul țării, intrigantă și uneltitoare la Poartă, exploatatoare a maselor țărănimii.

În teatrul istoric contemporan nu numai autenticitatea faptului istoric e creatoare de valori literare. Uneori, fabulația poate fi imaginată ca în piesa lui Al. Popescu: *Croitorii cei mari din Valahia*. Esențialul îl constituie puterea de evocare și reconstituire a atmosferei de epocă, forța de sugestie a elementului poetic, potențarea simbolului și a metaforei în măsură a duce episodul dramatic la confluența istoriei cu fantezia sau a-l transpune în cadrul legendar, fără a priva procesul convingerii de autenticitatea faptului redat poetic.

Scanned with OKEN Scanner

Am lăsat anume la urmă teatrul istoric al lui Marin Sorescu (*Răceala*, *A treia țeapă*), în care eroul (*Vlad Țepeș*) vine din legendă, se ridică din aburii istoriei pentru a intra în dialog cu spectatorul, adică, altfel zis, cu marile probleme ale contemporaneității și cu — ceea ce esteticianul englez Herbert Read a numit — *omenescul comun*. Prin viziunea teatrală a lui Sorescu, o dramă a istoriei trecute — un erou ca Vlad Țepeș care s-a luptat din răsputeri pentru apărarea ființei politice și spirituale a națiunii române — devine prilej de dezbatere aprinsă, o problemă de conștiință a cititorului (spectatorului) contemporan. Dramaturgul nu-și idealizează eroii, dimpotrivă, îi lasă să evolueze în toate luminile și umbrele lor ; în lupta pentru apărarea independenței, înfrîngerea temporară nu adumbrește victoria celui drept, celui mînat de aspirația pentru libertate. În *Răceala*, de pildă, eroul este demitizat printr-o prezență... absentă ; el nu apare în carne și oase, dar se află în gîndurile și faptele personajelor (ale poporului, hotărît să-și apere glia, ori ale turcului înfricoșat la rîndu-i de *țeapa* domnitorului muntean). În *A treia țeapă* se pune însă, în subteran, problema morală a responsabilității conducătorului politic ; *a treia țeapă* este rezervată conștiinței celui ce pedepsește pe drept pe alții și trebuie — la fel de drept — să se pedepsească și pe sine ori de cîte ori greșește.

b. DRAMATURGIA REFLECTĂRII EROISMULUI CONTEMPORAN

Inspirată din realitatea pregnantă a anilor de luptă a comuniștilor în ilegalitate și din actul insurecției naționale armate antifasciste și antiimperialiste în momentul crucial al Eliberării, evocarea eroismului contemporan în dramaturgie aduce o mărturie incontestabilă a acțiunilor ce au dus la înfrîngerea fascismului în țara noastră.

Perioada ilegalității, cu aspectele caracteristice acțiunii partidului pentru răsturnarea vechii orînduiri exploatatoare și afirmarea revoluționară a luptei împotriva fascismului, e prezentă în dramaturgia contemporană, scoțînd în evidență diferite momente și episoade eroice cu inevitabilele sacrificii umane, dar și cu convingerea nestrămutată a luptătorilor în victoria finală a acțiunii revoluționare.

Prima piesă cu această temă a fost *Anii negri* (*Pentru fericirea poporului* în prima formulare a titlului) de N. Moraru și A. Baranga (1950). Ea redă momentul în care partidul organizează lupta în ilegalitate împotriva ordinii burgheze reacționare. În înfruntarea dintre cele două ideologii, practica politică a regimului burghez, încurajînd mișcările cu caracter fascist, nu-și cruță adversarii, ci folosește violența pînă la cea mai modernă formă de brutalitate și sălbăticie. Rînd pe rînd, eroii care au acceptat să se „ilegalizeze" pentru a continua lupta revoluționară condusă de partid sînt torturați sau asasinați. Mihai Buznea, figura centrală de comunist din piesă, va fi adus în fața tribunalului militar, fiul său Mircea va fi ucis în beciurile siguranței, secretarul de organizație Preda, ca și tipograful Pleșa vor fi arestați, dar puterea morală nu va ceda nici în fața chinurilor la care sînt supuși, nici la amenințările patronilor, împotriva cărora pregătesc dezlănțuirea grevei. Din boxa acuzaților, ei vor rosti un rechizitoriu de condamnare a regimului politic sortit dispariției datorită crizei regimului capitalist și luptei revoluționare a clasei muncitoare.

O situație asemănătoare, dar completată cu momentul Eliberării e înfățișată și în piesa lui A. Baranga, *Arcul de triumf* (1954), ridicată la un nivel

Scanned with OKEN Scanner

artistic superior în *Simfonia patetică* (1973). Imagine amplă a terorii fasciste, însoțită de deruta organelor dictaturii militariste, piesa redă practicile odioase de tortură aplicate oricărei persoane suspectate de a fi simpatizantă a P.C.R. sau simplu partizan al libertății. Sălbatica prigoană, fără justificare reală sau discriminare, se împletește cu afacerismul abject și cu crima „legalizată" în scopul distrugerii omului, indiferent de vîrstă sau apartenență socială. Exemplul acțiunii devotate a activistei Olga, tragicul sfîrșit al bătrînei Victoria Motaș, oportunismul lui Valeriu, salvarea deținuților comuniști, în fine, momentul victoriei insurecției armate constituie repere ale dramaticelor episoade în evocarea pregnantă a eroismului comunist din trecut.

Într-o piesă destinată a marca începuturile transformărilor revoluționare în urma istoricii date de 23 August, cu inevitabilul declin al burgheziei pe plan etic și social, *Citadela sfărîmată*, Horia Lovinescu indică cele două aspecte ce definesc procesul noii vieți în curs de afirmare: descompunerea totală a unor exemplare umane din anii de exploatare burgheză (Grigore Dragomirescu) cu dispariția celor ce nu înțeleg sensul progresului social (Matei) pe de o parte — și drumul deschis de politica înnoitoare a partidului oamenilor încadrați în marea acțiune de transformare socialistă a țării (Petru, Caterina) pe de alta. Același autor surprinde atmosfera încordată a înfruntării directe a comuniștilor cu fascismul în *Surorile Boga*, piesă ce îmbină eroismul luptei pentru libertate cu destinul a trei surori (Iulia, Ioana, Valentina), care descoperă — cu concursul comunistului Pavel Golea — sensul unei vieți noi în ambianța începuturilor de organizare, sub îndrumarea partidului, a unei societăți bazate pe o etică superioară. Istoricul eveniment al Eliberării se degajă cu claritate atît în efervescența încordării armate, cît și în perspectivă, oferind o amplă imagine a procesului social, în care nimic — nici chiar acțiunile criminale ale unor ratați, dușmani camuflați ai noii orînduiri (Radu Grecescu) — nu poate ține în loc desfășurarea evenimentelor istoriei.

La rîndul ei, trilogia lui Al. Voitin, *Oameni în luptă*, — ce include piesele intitulate semnificativ: *Oameni care tac*, *Oamenii învinș*, *Ancheta* (*Oamenii sînt oameni*) — pune în lumină o serie de episoade reale, schițînd același sumbru tablou al crimei și inumanelor torturi din ultima perioadă a regimului burghez și dictaturii militariste, precum și marea forță morală a luptătorilor comuniști (muncitorul Axinte, studenta Rada, Maria, Ștefan), ce pregătesc, sub îndrumarea partidului, drumul spre libertate și progres al maselor. Monstruoase figuri de călăi ai „siguranței" (Casapu), sacrificarea unor inocenți (Zigu), evoluția retroversivă a studentului Bîrsan eșuat în mrejele reacțiunii și fascismului, ca și mersul sigur al oamenilor cinstiți pe calea luptei pentru socialism punctează dramatic acțiunea pieselor, ce indică lichidarea treptată a racilelor și a dușmanilor poporului.

Nu putem excepta de la această schiță a dramei eroice piesa lui Titus Popovici, *Passacaglia*, adevărat poem liric al iubirii axat pe tematica luptei armate a comuniștilor împotriva ocupanților naziști. Problema regăsirii adevăratului sens al vieții în perspectiva transformărilor revoluționare și a redobîndirii sentimentului de demnitate de către omul înlăturat cu brutalitate de fascism e tratată cu înțelegere, autorul făcînd apel la exemplul unui tînăr utecist, voluntar în lupta pentru eliberarea țării. Și poate părea depășită azi o piesă ca *Ultimul mesaj* de Laurențiu Fulga, dar ea rememorează momentul decisiv al „întoarcerii armelor" împotriva cotropitorului, subliniind procesul de formare a convingerii ostașilor români (căpitanul Zarandu, căpitanul Bogdan) — în opoziție cu vîrfurile fascizante ale armatei (colonelul Ru-

Scanned with OKEN Scanner

deanu, colonelul Vartic) — cu privire la zădărnicia unui război impopular și nedrept, purtat în interesul claselor exploatatoare.

Evoluția dramaturgiei implică o serie de variate modalități de tratare, mergînd de la ciocnirea directă sau ușor descifrabilă în atmosfera de tensiune a unui moment politic pînă la transpunerea „interiorizată" a conflictului în planul contradicțiilor psihice. În cadrul aceleiași teme și explorînd un domeniu de fapte apropiat, autorul poate folosi un stil variat și elemente dramatice diferențiate. Astfel, cele mai recente piese cu subiect din acțiunea partidului în ilegalitate aduc o notă nouă, mai analitică, cu o nuanță de poezie tragică uneori, dar cu aceeași fermitate ideologică. Printre acestea se numără ultimele lucrări dramatice ale lui D. R. Popescu, Romulus Guga și Iosif Naghiu.

Piticul din grădina de vară — piesa lui D. R. Popescu — cuprinde aceleași referințe specifice dramei psihologice, dublate de o accentuată evocare a atmosferei de rezistență antifascistă. O viziune metaforică plină de sugestii lărgește semnificațiile piesei în cadrul ideii de sacrificiu eroic pentru succesul acțiunii revoluționare. Psihologic, piesa menține o încordare continuă în fața actelor demențiale ale criminalilor fasciști, situînd pe eroină (comunista Maria), condamnată la moarte pentru vina de a nu-și fi divulgat tovarășii de luptă, pe un plan elevat. Suferințele ei o singularizează, iar rezistența ei o așază la antipodul lumii abjecte a dușmanilor omului. Dramaturgul realizează aici un verdict de condamnare a unui regim sortit să dispară de pe scena istoriei, exprimînd indirect sensul eroic al rezistenței într-un proces istoric încheiat.

Speranța nu moare în zori (autor : Romulus Guga) readuce în prezent un moment dramatic din lupta pentru impunerea primului guvern democrat după 23 August. Învăluită în simboluri, ea sesizează „clipa" în care se formează, în sînul unui grup de călători înzăpeziți într-o mică, izolată gară provincială, sentimentul solidarității pentru adevăr și acțiune salutară. Dramaticul episod al încercării de pedepsire arbitrară a unui țăran nevinovat, acuzat de omorîrea unui moșier (în realitate ucis de amantul propriei lui soții), crește în intensitate, redînd noua reacție a micului nucleu social : desprinderea de o ordine pseudolegală și apărarea celor nedreptățiți ; într-un cuvînt, preludiul instituirii organelor noii puteri politice și administrative a țării.

Clarificarea politică generală dă un fundal istoric rezolvării conflictului dramatic, dovedind încrederea oamenilor simpli și hotărîrea lor de a contribui la victoria forțelor revoluționare.

Pe un plan diferit, Iosif Naghiu prezintă în *Valiza cu fluturi* o dramă umană, încadrată în aceeași largă tematică a activității conspirative a comuniștilor în ilegalitate. Piesa implică situația inevitabilei înfruntări a ilegaliștilor cu agenții direcți sau camuflați ai „siguranței". Cu o certă semnificație poetică, dar fără a neglija conținutul politic, autorul opune devotamentul eroic al tînărului comunist Alin, ce își îndeplinește datoria în deplină conștiință a riscului asumat, egoismului comod și parazitar al soților Șandru, fără convingeri de ordin etic și tărie de caracter. Procesul conștiinței revoluționare devine astfel prilej pentru o autoanaliză accentuată a atitudinii ferme, a intransigenței personajului central al dramei.

Eroism în atitudinea omului contemporan întîlnim fără îndoială și în elanul constructorilor socialismului, redat constant în noua dramaturgie. El implică, în același timp, și un proces de clarificare conștientă pe linia împlinirii datoriei față de noua societate socialistă și va apărea în comedia sati-

Scanned with OKEN Scanner

rică — gen accesibil și practicat pe scară întinsă în creația dramatică originală.

c. COMEDIA SATIRICĂ

Cu tradiția ei strălucită în literatura noastră clasică (Alecsandri, Hasdeu, Caragiale), cu continuarea ei în perioada dintre cele două războaie (Al. Kiriţescu, Victor Eftimiu, Mircea Ştefănescu ş.a.), în zilele noastre comedia a avut două obiective ce se desprind cu claritate din examenul ei : satirizarea moravurilor și biciuirea unor mentalități parazitare și învechite, moștenire din trecut (T. Șoimaru : *Afaceriștii*, Mircea Ștefănescu : *Patriotica română*, V. Eftimiu : *Parada*), ca și condamnarea practicilor incorecte încă persistente izolat și azi. În această direcție s-au impus numele lui A. Baranga, T. Mazilu, Paul Everac ș.a.

Mielul turbat, piesa de consacrare în acest gen a lui A. Baranga, deschide seria noilor comedii satirice în dramaturgia contemporană. Obiectivul ei direct e combaterea birocratismului, indiferenței față de muncă și inovație în producție, precum și demascarea imposturii și parazitismului strecurate în conducerea unor întreprinderi economice. Radu Cristescu, inginer-șef al unei uzine, preocupat de a se transfera cît mai curînd în capitală, lasă întreaga conducere pe mîna unui fals inginer (Cavafu), instaurînd în întreprindere cel mai cras birocratism (șeful cabinetului tehnic, Toma Dumitrescu, pseudoinventatorul Bontaș), respingînd orice propunere de inovație. La sfîrșitul unei suite de întîmplări comice, în care ridicolul e distribuit în comportarea tuturor vinovaților, muncitorul Spiridon Biserică (inventatorul unei „chei fără ghivent") — „mielul blînd" în concepția impostorilor, devenit treptat „mielul turbat" — reușește, cu concursul secretarului de partid Ionescu-Perjoiu, să-și vadă proiectul aprobat și să demaște pe sabotori, dușmani ai creșterii producției. Meșteșugul autorului folosește cu succes procedeul „autodemascării" celor vinovați.

Scriitorul care a continuat perseverent seria comediilor satirice a fost incontestabil A. Baranga, abil constructor de conflicte și situații în care se „regăsesc" cei ce nu se integrează în ritmul și climatul moral al procesului muncii în socialism. După *Rețeta fericirii*, satiră a vieții unui muncitor care — ajuns director de fabrică — își îngăduie o comportare de infatuare și libertinaj în disprețul celor ce îl înconjură (pînă la urmă revenit la atitudinea etică firească), urmează *Adam și Eva*, în care eroul reușește — în împrejurări curioase (descoperirea unor „șpalturi" de ziar) — să demaște cuplul unor escroci, *Siciliana*, care combate infiltrarea favoritismului în mediul unor înalți slujbași și tendința tinerilor numiți în provincie de a evita plecarea din capitală. Suita biciuirii moravurilor corupte își găsește expresia concretă și în *Sfîntul Mitică Blajinul*, modest funcționar, care, sub aparență inofensivă, dezvăluie compromisul afacerist și acaparator al unor superiori ai săi, apoi în *Opinia Publică* și *Travesti*. Mai reprezentativă prin conținutul ei satiric și mai originală prin structura ei (elementul de polemică directă în desfășurarea acțiunii), *Opinia Publică* opune un grup de profitori strecurați în conducerea unei întreprinderi (directorul Cristinoiu și servilii săi colaboratori : Braharu, Băjenaru etc.), unor oameni cinstiți (redactorul Chitlaru, colega lui, Otilia), care luptă pentru eliminarea corupției și parazitismului. O atitudine combativă nedisimulată, critica automatismului în activitatea birocraților, autoironia și umorul neforțat, metoda parodistică a autoanalizei

Scanned with OKEN Scanner

sînt mijloace care izbutesc să dea valoare critică unor moravuri în contradicție cu adevărul și normele morale.

O ironie accentuată, ce atinge pe alocuri șarja, dezvăluind falsa tragedie a unei lumi abjecte, incapabile a înțelege adevăratul sens al existenței contemporane, caracterizează comedia satirică a lui Teodor Mazilu. Cu *Sub clar de lună* și *Somnoroase păsărele*, el încrustează fizionomia morală a unor personaje odioase (afaceriști, declasați) în opoziție cu oameni cinstiți, care caută să se salveze din imundul mediu parazitar. Un comic eruptiv, axat pe elemente de absurd, o conturare grotescă cu o totală răsturnare a mentalității și reacțiilor firești, un proces îndreptat împotriva unei categorii umane degradate sînt specifice comediei *Acești nebuni fățarnici*. În fine, în *Tandrețe și abjecție* — prima parte: *Sărbătoare princiară* — apare contrastul direct dintre cinstea țăranilor de pe moșia grofilor și totala absență de scrupule a nobililor ardeleni din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea.

Comedii sclipitoare prin verva lor ironică și printr-un dialog colorat de umor, cu subiecte din viața tinerimii, care își dorește un rol pozitiv în societate sau privește cu regret unele experiențe sterile, au scris și Ecaterina Oproiu (*Nu sînt Turnul Eiffel*), Mircea Radu Iacoban (*Sîmbătă la Veritas*), Andi Andrieș (*Duet*) ș.a. În fine, sub aparența comicului ușor accesibil, Paul Everac a îmbogățit aria dramaturgiei originale cu unele piese, în care adresa la deformațiile de caracter, la nepăsarea față de valorile morale și interesul egocentrist este vizibilă. Contradicția dintre concepția de viață cinstită (Teofil) și oportunismul parazitar și confortabil (Bondoc) e astfel elocventă în *Camera de alături* și, cu o nuanță diferențiată în mentalitatea deformată de arivism și înstrăinarea de țară, în *Un fluture pe lampă*.

d. PIESA DE INVESTIGAȚIE PSIHOLOGICĂ ȘI PROBLEMATICA MORALĂ

Problemele legate de formația noii conștiințe, de etica socialistă, care implică adesea o luptă interioară împotriva reziduurilor unor mentalități, idei și practici perimate, afirmînd concordanța și aplicarea principiilor eticii socialiste în viața socială și implicit în comportamentul individual, constituie una din temele cele mai frecvente în stadiul mai nou al dramaturgiei actuale. Tratarea situațiilor ocazionate de neglijarea sau falsa interpretare a problemei morale, datorate unor vechi prejudecăți, care sînt eliminate numai în cursul unui proces interior, presupune o investigare profundă, adesea un sondaj psihologic intens pentru clarificarea lor. În frămîntarea omului pus să decidă și să acționeze chiar împotriva unor înclinări subiective se conturează noul tip uman. Conștiința de responsabilitate civică în sens socialist, revoluționar, se formează în procesul muncii și în relațiile sociale. Apare astfel profilul omului nou, conștient de însemnătatea dezvăluirii adevărului, uneori cu sacrificiul propriilor interese imediate.

Tema larg cultivată cuprinde variate domenii ale vieții reflectate în dramaturgie. De la primele încercări de a reda conflictul dintre „nou" și „vechi" în mediul încă dominat de prejudecățile lumii exploatatoare din trecut (Lucia Demetrius: *Trei generații*, *Arborele genealogic*) la frămîntarea omului justiției noi pentru descoperirea adevăraților criminali (Dorel Dorian: *Dacă vei fi întrebat*), apoi la *Poarta*, *Ștafeta nevăzută*, *Explozie întîrziată*, *A cincea lebădă* de Paul Everac, problema morală — luminată de principiile eticii socialiste — rămîne în centrul preocupărilor dramatice contemporane. Com-

Scanned with OKEN Scanner

baterea conformismului mic-burghez sau a tendințelor de dominare necontrolată, eliberarea de sub tutela unei vechi mentalități perimate constituie aspecte ale tensiunii conflictului în teatrul actual.

Uneori, atitudinile oscilante sau substratul unor frămîntări în fața noilor impulsuri ale realității țin de ritmul lent al actului de reflecție pînă la definitiva clarificare și trecere la acțiune. În acest sens, piesele lui Paul Everac înfățișează cazuri semnificative, în lumina unor date ce exprimă confruntarea atitudinii personale cu o experiență edificatoare. Cazul directorului Anghel Dobrian din *Ștafeta nevăzută* redă evoluția pozitivă a unei atitudini, în scopul îndeplinirii datoriei, axate pe fondul etic al simțului de dreptate, al unui proces de conștiință care respinge practicile egoiste și interesate. Mai nuanțat încă e procesul desfășurat în *Simple coincidențe*, ce dovedește stăruitoarea rîvnă a eroului de a se confrunta cu probleme noi și ferma lui convingere în rezolvarea dificultăților ivite în condițiile de afirmare a omului în societatea socialistă. O serie de pseudo-„coincidențe" readuc în prezent unele greșeli din comportarea trecută a lui Emil Vlăsceanu, militant cu idei înaintate, care e pus în situația de a-și recunoaște erorile în perspectiva consecințelor față de tînăra generație (adolescentul Sorin, fiul său), mult timp neglijată sau numai aparent satisfăcută în trebuințele ei de ordin psihic, moral. Prospecțiune a relațiilor familiale, accentuată de deosebirile dintre generații, lanțul „simplelor coincidențe" (în realitate un procedeu dramatic original în piesă) include o serie de drame virtuale, posibile, dar în majoritate interceptate și evitate la timp, grație procesului de clarificare a conștiinței, proces anevoios, desigur, dar necesar.

Adîncirea analitică a stărilor psihice își pune amprenta pe cele mai izbutite și interesante piese originale de astăzi. În *Moartea unui artist* (autor : Horia Lovinescu) drama „creatorului" implică problema eliberării artistului de spaima deznodămîntului fatal, prin distrugerea propriei opere plastice (statuare), expresie concretă a monstruoaselor „neliniști" ce îi răpeau calmul și libertatea interioară. Asemeni titanilor din mitologie, sculptorul Manole Crudu își redobîndește liniștea, care va deveni dispariția lui din viață, în urma distrugerii conștiente a propriei lui opere.

Pe alt plan, un „protest" împotriva neînțelegerii și nedreptățirii tinerilor, împinși, efemer, la retragere și izolare, e prezent în opera lui D. R. Popescu, *Acești îngeri triști*. „Îngerii" (Ion și Silvia), de o mare puritate sufletească, își găsesc refugiul față de loviturile primite într-o iubire adevărată, ca și într-o rezistență morală care pînă la urmă triumfă împotriva dușmanilor vieții noi.

Dar nicăieri, poate, nu apare mai convingător și mai pregnant procesul opoziției de opinii, pe linia aceluiași obiectiv etic-social, determinată de nevoia clarificării unor incertitudini, de rezolvarea unor contradicții interioare, ca în piesa lui Titus Popovici : *Puterea și adevărul*. Problema esențială aici e relația dintre forța morală și acțiune, asigurarea perfectei concordanțe între imaginea ideală (proiectul conceput mental) și adecvarea lui la realitate ; în piesă, confruntarea dintre rațiunea calculată (inginerul Petrescu) și pasiunea ardentă a construcției (secretarul de partid Pavel Stoian). Dar, chiar în meandrele argumentelor contrare, își face loc convingerea că, în mecanismul de rară complexitate al relațiilor interumane, forța de convingere și hotărîre trebuie să țină seamă de rațiune, elanul creației trebuie să respecte „dreptul de a spune cu curaj adevărul".

În încheierea acestei sinteze a dramaturgiei noastre contemporane, menționăm și prezența unor piese cu caracter *parabolic*, de o structură și semni-

Scanned with OKEN Scanner

ficație deosebită. Dacă *Iertarea* lui I. Băieșu explora tema responsabilității față de omul nedreptățit, oferind totuși cu discreție o pledoarie împotriva imixtiunii unei voințe străine în viața lui, piesele lui Marin Sorescu lărgesc sensul realismului în dramaturgia actuală. După *Iona*, ce exprima un simbolic protest împotriva condamnării moderne a omului la izolare — în anumite condiții sociale —, *Matca* aduce, în cadrul imaginii diluviului contemporan, expresia eroismului uman ce asigură persistența vieții prin propria energie a omului, fără apelul la forțele supranaturale din mitul biblic.

3. ORIENTĂRI

Evident, dramaturgia contemporană a abordat principalele aspecte și probleme în măsură a defini epoca construcției socialismului în elanul ei creator și profilul eroului revoluționar, omul ce creează prin propria-i forță lumea idealurilor înaintate ale umanității. Astfel, ea se integrează în aria imensă a literaturii revoluționare, care conferă valoare creației artistico-ideologice în noile condiții de viață ale lumii socialiste.

În orientarea ei, un sprijin necontestat îl găsește dramaturgia zilelor noastre în ideile călăuzitoare ale documentelor de partid, care au constituit totdeauna un stimul puternic în dezbaterea problemelor literar-artistice și un îndrumător sigur în dezvoltarea creației dramatice însăși. Congresele al IX-lea, al X-lea și cu deosebire Congresele al XI-lea și al XII-lea au definit cu claritate sarcinile artei și ale literaturii în procesul de formare a omului nou și de îmbogățire creatoare a conștiinței socialiste. Precizînd conținutul umanismului socialist contemporan prin reflectarea vieții omului în desfășurarea procesului muncii și prin concordanța imaginii artistice nu numai cu realitatea prezentă, dar și cu perspectiva ei de dezvoltare în viitor, marea dezbatere ideologico-artistică întreținută de principiile revoluționare în domeniul literar favorizează o viziune larg cuprinzătoare a creației artistice. Dramaturgia, care condiționează direct dezvoltarea fenomenului teatral, cea mai dinamică și nemijlocit socială formă de artă, reflectă problematica morală a eroului construcției socialismului, concepția sa față de viață, *filozofia vieții* omului în societatea noastră. Ea contribuie larg la crearea sentimentului solidarității în lumea socialistă.

Continuînd a servi cauza formării omului nou, a dezvoltării conștiinței socialiste în structura psihică individuală, dramaturgia actuală îndeplinește unul din marile obiective ale socialismului. O artă care înfățișează nobilele aspirații ale maselor, ce construiesc noua orînduire socială, scoțîndu-și seva din realitatea social-istorică a țării, mergînd la sursa vie, nepieritoare a vieții socialiste și înfățișînd această realitate prin prisma dialectică a transformării omului și a societății, este, desigur, o artă umanist-revoluționară, pe care toate sectoarele artistice trebuie să o confirme prin activitatea lor specifică. Dramaturgia și-a adus constant contribuția în acest sens și poartă amprenta proprie a unui factor dinamic și mobilizator.

În Cuvîntarea secretarului general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, la Congresul educației politice și al culturii socialiste (2—4 iunie 1976), apare cu fermitate și clarviziune rolul creației literare în formarea trăsăturilor morale ale omului nou, constructor al socialismului și comunismului: „Inspirîndu-se din trecutul glorios al poporului nostru, din realitățile clocotitoarei epoci a socialismului, din munca, viața și aspirațiile maselor, călăuzindu-se de filozofia umanistă a partidului nostru, scriitorii și artiștii, toți creatorii pot și trebuie să dea opere nepieritoare prin conținutul și valoarea

Scanned with OKEN Scanner

lor artistică, de o mare diversitate, care să contribuie la formarea spirituală a oamenilor muncii, la îmbărbătarea lor în munca și lupta pentru victoria socialismului și comunismului în România" (*Cuvîntare la încheierea lucrărilor Congresului*, 4 iunie 1976).

Acesta e rolul pe care dramaturgia epocii noastre socialiste l-a îndeplinit, cu variate nuanțări de calitate artistică și frecvență tematică, în ultimele două decenii și care rămîne, desigur, obiectivul ei central și pentru viitor. Aprofundarea problematicii morale, explorarea psihicului uman și urmărirea procesului de clarificare a ideilor înaintate în conștiința eroilor — în lumina interpretării dialectice a faptelor — reprezintă mai departe principalele îndatoriri ale dramaturgiei contemporane în cadrul marii dezbateri etico-sociale a literaturii umanismului socialist. Descoperind în epocile îndepărtate ale istoriei, în frămîntările și lupta seculară pentru libertate și independență a poporului român sursa vitalității și a valorilor spirituale ale contemporaneității, dramaturgia de astăzi va contribui la făurirea omului nou, constructor conștient și devotat al socialismului și comunismului.

Scanned with OKEN Scanner

MIHAI EMINESCU — UNIVERSUL POEZIEI

O schiță monografică

de NICOLAE MANOLESCU

În 1870, Eminescu este autorul a paisprezece poezii publicate (majoritatea în *Familia* lui Iosif Vulcan), la care se adaugă douăzeci și patru rămase în manuscris. Între poeziile publicate, se disting prin valoarea lor deosebită, prin tonul nou anunțînd un adevărat și nou poet: *Venere și Madonă* și *Epigonii*, apărute în *Convorbiri literare*. Comparîndu-le, ne dăm cu ușurință seama de inteligența și de tactul debutantului, care a încredințat tiparului versuri relativ cuminți, ce nu șocau gustul literar al timpului, păstrînd pentru sine altele mult mai îndrăznețe în idei și limbaj. Vulcan a primit cu plăcere poeziile tînărului bucovinean care-i reaminteau de stilul maeștrilor iubiți. Întrebarea este cu ce ochi ar fi citit bătrînul poet poezii precum *De ce să mori tu?* sau *Frumoasă-i*, pe care Eminescu a preferat să nu i le trimită, deși caracterul lor „eminescian" ni se pare astăzi indiscutabil, limba lor plină de miresme anunțînd pe marele poet ce se pregătea să-și dea măsura:

Cobor apoi stînca în jos,
Mă culc între flori cu miros,
Ascult la a valului cînt,
La gemătul dulce din vînt...
Văd apa ce tremură lin
Cum vîntul o-ncruntă-n suspin,
Simt zèfiri cu-aripi de fiori
Muiate în miros de flori,
Văd lebede, barcă de vînt,
Prin unde din aripe dînd,
Văd fluturi albaștri, ușori,
Roind și bînd miere din flori.

Cît tact avea Eminescu ne-o arată și felul în care el a înțeles să-și facă intrarea la *Convorbiri literare*, revista cea mai importantă a epocii, unde știa că va fi citit de Titu Maiorescu. Tînărul poet, aflat la Viena, trimite întîi revistei ieșene *Venere și Madonă*, poezie de aspect clasicizant, intuit imediat de critic, după cum vedem în articolul *Direcția nouă*, foarte receptiv la această latură, dar nici el în stare să ghicească dintr-o dată ceea ce forma originalitatea lui Eminescu. *Venere și Madonă* începea cu cîteva versuri în care se găsesc metaforele și comparațiile cele mai puternice din întreaga poezie scrisă pînă la acea dată în limba românească:

Scanned with OKEN Scanner

Ideal pierdut în noaptea unei lumi ce nu mai este,
Lume ce gîndea în basme şi vorbea în poezii,
O ! te văd, te-aud, te cuget, tînără şi dulce veste
Dintr-un cer cu alte stele, cu-alte raiuri, cu alţi zei.

Venere, marmură caldă, ochi de piatră ce scînteie,
Braţ molatic ca gîndirea unui împărat poet...

De n-ar fi decît acest ultim vers şi tot ar fi de ajuns spre a observa noutatea gîndirii lirice, îndrăzneala comparaţiei. Abia odată acceptată *Venere şi Madonă* la *Convorbiri*, Eminescu îşi dezvăluie adevărata înfăţişare şi încredinţează revistei poemul *Epigonii*. El însoţeşte poemul de o scrisoare către Iacob Negruzzi, în care îşi explică ideile, mult deosebite de ale junimiştilor înşişi cum vom vedea la timpul potrivit. Trebuie să admitem că nu frica de refuz, de eşec, sfătuia pe Eminescu să-şi ia măsuri de precauţie, ci conştiinţa valorii sale. El se ştia un mare poet şi menaja ochii contemporanilor de o lumină prea orbitoare, aşa cum, în *Luceafărul*, ca să se poată arăta Cătălinei, Hyperion trebuie să ia înfăţişarea unui tînăr.

A vorbi despre universul poeziei eminesciene înseamnă a-i determina spaţiul interior, temele principale, ordinea particulară, în sensul în care G. Călinescu defineşte termenii : „Poezia — scrie criticul în eseul intitulat chiar *Universul poeziei* — îşi are universul ei, aşa cum un continent are fauna şi flora lui. Ea constituie o lume separată de aceasta, cu rînduiala ei proprie". Putem preciza că universul poeziei porneşte totdeauna din cel al realităţii, operînd însă o selecţie, iar această selecţie constituie tocmai specificul imaginaţiei poetului. Universul real, adaugă G. Călinescu, e mai cuprinzător, căci „el e plin de obiecte indiferente, în vreme ce : „în acel al doilea cosmos al poeziei nu intră decît elemente de biografie, nimic inert şi fără semnificaţie". Universul poeziei lui Eminescu este deci expresia semnificativă a imaginaţiei sale.

Ne rămîne să-l descriem pe scurt, cum am descrie o lume. Există, înainte de toate, o anumită *natură exterioară* pe care poezia eminesciană ne-o revelă şi pe care o recunoaştem îndată, deşi şi alţi poeţi au evocat o parte din lucrurile ei. Dar la Eminescu ea se constituia într-un sistem, într-o lume, pe care le numim, de cîte ori le întîlnim, eminesciene : codrul, lacul încărcat cu flori de nuferi, zimbrii, urşii, cerbii maiestuoşi, masa de brad, camera în care păianjenii îşi ţes pînza prin unghere, teiul, cornul nostalgic şi celelalte. Există, în al doilea rînd, o *natură interioară* a lui Eminescu, o sensibilitate şi o morală, mai bine zis un suflet ce se străvede în lirica lui şi mai ales în erotică. In sfîrşit, există o *istorie* eminesciană, o uriaşă „panoramă", cum spune poetul însuşi, a veacurilor. Acestea trei sînt temele esenţiale ale poeziei lui Eminescu şi, chiar dacă ele nu apar niciodată separat în versuri, le putem izola prin analiză, le putem raporta la temele altor poeţi, le putem defini estetic.

Natura propriu-zisă a lui Eminescu este aceea a romanticilor. Celui din urmă mare poet romantic european — Eminescu — nu-i e străină viziunea cosmologică a romanticilor, care stăruie pe naşterea însăşi a universului. Cosmogonia (adică naşterea cosmosului) din *Scrisoarea I* e inspirată din gîndirea indiană, din *Rig Veda*, dar înclinaţia poetului spre starea iniţială a lucrurilor, cînd materia se iveşte din haos, este tipic romantică. Mintea poetului se cufundă în acest început al lumilor ca într-un vîrtej fără fund. Romantice sînt apoi şi celelalte elemente ale cosmosului eminescian, care este unul nocturn, al astrelor, şi mai cu seamă al lunii şi al luceafărului. Eminescu e poetul nopţii miraculoase, ca şi Novalis, care a scris *Zvonurile către*

Scanned with OKEN Scanner

noapte, sau ca Hölderlin și Keats, care s-au lăsat și ei fermecați de Hyperion. El este și poetul visului din care cercetătorii romantismului au făcut un motiv central, al visului ca viziune interioară a lucrurilor. Coborînd pe pămînt, Eminescu se simte cel mai în largul lui în codru, alt spațiu prin excelență romantic. Tudor Vianu nota că, spre deosebire de clasici, care au fost atrași de natura solară a sudului, cu țărmuri clare de mare și cu temple scăldate în lumină, romanticii ca Eminescu sînt poeți ai pădurii pline de umbre și de mistere, populată de făpturi reale ori himerice. Chiar și atunci cînd cîntă marea, Eminescu și-o închipuie în vecinătatea codrului secular :

Mai am un singur dor :
În liniștea serii
Să mă lăsați să mor
La marginea mării ;
Să-mi fie somnul lin
Și codrul aproape,
Pe-ntinsele ape
Să am un cer senin.
Nu-mi trebuie flamuri,
Nu voi sicriu bogat,
Ci-mi împletiți un pat
Din tinere ramuri.

Aceasta e mediul vieții și morții în poezia lui Eminescu, a cărui ureche ascultă „frunzișul veșted" și izvoarele care „cu zgomot cad", în timp ce luna trece „prin vîrfuri lungi de brad" :

La mijloc de codru des
Toate păsările ies,
Din huceag de aluniș
La voiosul luminiș,
Luminiș de lîngă baltă,
Care-n trestia înaltă
Legănîndu-se din unde,
În adîncu-i se pătrunde
Și de lună și de soare,
Și de păsări călătoare,
Și de lună și de stele,
Și de zbor de rîndurele,
Și de chipul dragei mele.

Balta, lacul, trestia sînt prezente peste tot. Iubita își face apariția în acest paradis silvestru și acvatic, văzut adesea de poet la proporții colosale. Motivele folclorice (din *Povestea codrului*, *Revedere* etc.) sînt transfigurate de imaginația aplecată spre gigantic a poetului romantic, aceea care va crea natura de pe insula lui Euthanasius din nuvela *Cezara*. Din același domeniu provin și imaginile interiorului eminescian, ale camerei, cu nelipsita masă de brad și cu focul ce pîlpîie în cămin. Prelungirea pădurii în acest interior se remarcă numaidecît în esența lemnoasă a obiectelor, în starea de naturală sălbăticie în care trăiește, împreună cu poetul, Dionis, personajul în care el se proiectează. Șoarecii rod cotoarele cărților din pod, mirosul de rășină persistă în atmosfera intimă a lucrării poetului.

Scanned with OKEN Scanner

Erotica eminesciană e direct legată de acest cadru specific şi, de aceea, sensibilitatea pe care o putem descifra în poemele de dragoste este reflexul interior al universului poetic. Natura interioară a liricii eminesciene este o altă faţă a naturii ei exterioare. Criticii au văzut în acest raport firesc îmbinarea iubirii cu natura la Eminescu, element romantic şi el, pentru că romanticii au descoperit, cei dintîi, unitatea lumii şi au fost receptivi la natură, înţeleasă cosmologic. Altfel spus, Eminescu şi romanticii nu zugrăvesc pur şi simplu natura, nu o reţin ca pe un cadru : natura nu e locul în care sensibilitatea lor se manifestă. Eminescu n-a compus paşteluri, ca Alecsandri, tocmai fiindcă natura lui nu e descrisă din afară, ca spectacol, ci contemplată dinăuntru, în elementele ei primordiale şi în înfăţişările ei eterne. G. Călinescu a împărţit poeziile lui Eminescu în idilice şi interioare. Iubirea nu este niciodată la Eminescu un sentiment ocazional, ci unul fundamental, la care participă întreg cosmosul. De aceea şi evocă Eminescu dragostea în cadru natural. Idilismul în aceasta constă. Iubita apare în codru sau în barcă. Sentimentul erotic e vital (G. Călinescu spune elementar), bărbătesc, lipsit de dulcegărie. Îndrăgostiţii se simt atraşi unul de altul prin puterea instinctului şi se refugiază în natură ca într-un mediu firesc. În *Lacul*, *Dorinţa*, *Floare albastră* şi alte egloge, poetul îşi cheamă iubita „în codrul cu verdeaţă“ sau pe malul apei, iubita, la rîndul ei, vrea să-l smulgă din „nori şi ceruri nalte“, adică din visare. Visarea e contemplaţia eminesciană. Călinescu a numit poeziile de contemplaţie — interioare. Observăm însă la Eminescu o contradicţie între sănătatea instinctului şi înclinaţia spre reflecţie. Instinctul erotic creează aspectul idilic, voioşia esenţială a dragostei din egloge ; reflecţia complică trăirea, îi dă înfăţişarea „filozofică“ aşa de obişnuită la Eminescu, melancolic şi mereu abstras în gînduri ca toţi romanticii. Romanţele dintre 1881—1883 vor fi introspective şi deloc idilice. Intelectul dublează trăirea, filozoful se întîlneşte în Eminescu cu omul comun ce ascultă de simţuri, un întreg univers metafizic, de concepţie şi de viziuni, se deschide înăuntrul universului natural şi elementar. Aici e locul de a spune că, în erotică şi nu numai acolo, Eminescu e un poet al *existenţei*. Ceea ce se numeşte de obicei lirică filozofică la Eminescu (modalităţile ei le vom enumera mai departe) nu e o specie aparte, întreaga lui lirică e filozofică în înţelesul că se constituie ca meditaţie asupra vieţii şi omului. Lirica interioară (sau introspectivă) aparţine, ca şi aceea idilică, poeziei de tip filozofic, aşa cum îi aparţine poemul gnomic, sentenţios, care dezvoltă idei. Între verificarea preceptelor schopenhaueriene din :

Cu mîne zilele-ţi adaogi
Cu ieri viaţa ta o scazi etc.

şi sentinţele din *Ce e amorul ? :*

Ce e amorul ? E un lung
Prilej pentru durere etc.

nu e o diferenţă esenţială. Stilul „romanţei“ se recunoaşte în amîndouă, ca şi „filozofia“ existenţei. Toate poemele de dragoste eminesciene încep cu o chemare spre natură („Vino-n codru la isvorul...“) şi se încheie cu o cufundare în contemplarea esenţelor lumii, în ritmul sempitern al cosmosului, care e forma cea mai răspîndită a intelectualităţii în erotica lui Eminescu :

Vom visa un vis ferice,
Îngîna-ne-vor c-un cînt

Scanned with OKEN Scanner

Singuratece isvoare,
Blînda batere de vînt:

Adormind de armonia
Codrului bătut de gînduri.
Flori de tei deasupra noastră
Or să cadă rînduri-rînduri.

O altă temă a liricii lui Eminescu o constituie *istoria*. Ca și natura, istoria reprezintă tot o descoperire a romanticilor. Victor Hugo, spre a lua exemplul cel mai la îndemînă, a scris o *Legendă a secolelor*, de care vastul poem eminescian *Memento mori* sau *Panorama deșertăciunilor* nu e străin. Față de natură care e, la Eminescu, eternă, istoria e locul schimbărilor și de aceea, în parte și sub influența filozofiei germane, ea se înfățișează poetului ca o expresie a „deșertăciunii", în sensul formulei biblice a Ecleziastului: *vanitas vanitatum omnia vanitas*. *Memento mori* e poemul succesiunii civilizațiilor spre un scop necunoscut. Pe vasta pînză pictată de Eminescu se perindă „codri de secoli", „oceane de popoare", de la primitivii care „în pustiu aleargă vecinic, fără casă, fără vatră", trecînd prin Babilon, Egipt, Palestina, Grecia, Roma, pînă la Dacia măreață și legendară, evocată adesea de Eminescu, în opoziție cu lumea decăzută în care credea a trăi el însuși. Tema poemului e sugerată de prezența „cugetătorului" care „grămădește lumea într-un singur semn", cu alte cuvinte caută un sens istoriei. În poemul istoric, la fel ca și în cel erotic, Eminescu e filozof. Acest sens nu va fi găsit, poemul încheindu-se cu o sceptică renunțare:

Și de-aceea beau păharul poeziei înfocate.
Nu-mi mai chinui cugetarea cu-ntrebări nedezlegate
Să citesc din cartea lumii semne, ce mai nu le-am scris.
La nimic reduce moartea cifra vieții cea obscură —
În zădar o măsurăm noi cu-a gîndirilor măsură,
Căci gîndirile-s fantome, cînd viața este vis.

Viața ca vis — iată o idee pe care Eminescu o va mai dezvolta (în finalul din *Împărat și proletar*) și care, însemnînd renunțare la a descifra cu ajutorul cugetării înțelesul spectacolului oferit de istorie, nu înseamnă și renunțarea la a-l fixa în poezie. „Vrei viitorul a-l cunoaște, te întoarce spre trecut" — spune în alt vers poetul, pentru care poezia e singura cale de a conserva imaginile trecutului, ale istoriei, de a sugera acel sens al lumii ce nu poate fi prins de cugetătorul îndoliat:

De-ar fi aruncat în chaos arfa-i de cîntări îmflată,
Toată lumea după dînsa, de-al ei sunet atîrnată,
Ar fi curs în văi eterne, lin și-ncet ar fi căzut...
Caravane de sori regii, cîrduri lungi de blonde lune
Și popoarele de stele, universu-n rugăciune,
În migrație eternă de demult s-ar fi pierdut.

Prin poezie se salvează, astfel, de la uitare lumea vechii Dacii, de a cărei mitologie originală e plin nu numai poemul *Memento mori*, dar și *Mureșanu*, *Strigoii* și altele, și ea va înrîuri pe Blaga, Pârvan, al căror „dacism" își are una din sursele principale în Eminescu. Dacia din *Memento mori*

Scanned with OKEN Scanner

e o țară naiv-idilică, țară de păduri seculare, de fluvii uriașe, în care se petrec ceremonii misterioase, ca într-un basm superb :

Sara sună glas de bucium și cerboaice albe-n turme
Prin cărările de codru, pe de frunze-uscate urme,
Vin rupînd verzile crenge cu talangele de gît ;
Și în mijlocul pădurii ocolesc stejarul mare
Pîn' din el o-mpărătească iese albă, zîmbitoare,
Pe-umăr gol doniță albă — stemă-n părul aurit.

Din copaci ies zîne mîndre, de-mpărat frumoase fete,
Ținînd donițe pe umeri, gingașe, nalt-mlădiete,
Albe trec prin umbra verde, la cerboaice se înclin,
Ce sub dulcele lor mîne își oferă răbdătoare
Ugerele lor împlute, și în doniți sunătoare
Laptele-n cadență curge, codru-mplînd c-un murmur lin.

Dacia eminesciană e legendară și eroică, țară miraculoasă, paradis pierdut, peste care a năvălit „a Romei grea mărire" :

Asta-i raiul Daciei veche, — a zeilor Împărăție :
Într-un loc e zi eternă — sara-n altu-n veci nicie,
Iar în altul zori eterne cu-aer răcoros de mai ;
Sufletele mari viteze ale-eroilor Daciei
După moarte vin în șiruri luminoase ce învie —
Vin prin poarta răsăririi care-i poarta de la rai.

Trecutul acesta glorios se opune prezentului și în *Scrisoarea III*, sfîrșită cum se știe în veritabil pamflet politic. Eminescu nu e doar poetul evocării unei istorii îndepărtate, ci și martorul uneia contemporane. În *Împărat și proletar*, Comuna din Paris furnizează imaginației lirice a poetului viziunile primei mișcări proletare care a reușit, pentru scurt timp, instaurarea unei ordini politice comuniste. Eminescu este aici un poet politic, în sensul pe care-l dăm astăzi noțiunii, cum este și în pamfletul din *Scrisoarea III*.

Acest univers al liricii eminesciene e guvernat de două atitudini principale : cea dintîi, provenită din romantism, creează viziunile grandioase (gigantismul, paradisiacul, oniricul) și o descoperim în acele specii lirice pe care romantismul le-a adus cu sine sau le-a reînviat, cum ar fi poemul și balada mitică, elegia, romanța (ultimele întîlnite ca specii ale poeziei erotice) ; a doua atitudine am putea-o numi clasică, deși separația nu se face cu ușurință, și ea conduce pe poet spre eglogă, spre poezia gnomică sau de idei, ori retorică, spre satiră sau epistolă. Să adăugăm că un poet preromantic precum Grigore Alexandrescu a scris și el satire și epistole de factură clasică. Nu numai la Eminescu, dar la toți poeții români din secolul trecut, romantismul continuă a se folosi de forme clasice. Diferența dintre cele două atitudini la Eminescu nici nu e foarte mare. Cele cinci *Scrisori*, așa de clasice în formulă, sînt pline de viziuni romantice, în vreme ce eglogele și romanțele (*Lacul*, *Dorința*, *Pe lîngă plopii fără soț*, *Floare albastră* etc.) tind spre o clasicitate formală asupra căreia a atras cel dintîi atenția G. Călinescu și pe care I. Negoițescu și-a bazat teza studiului său din 1967 (*Poezia lui Eminescu*) : „Fața lui Eminescu e dublă : privește o dată spre noaptea comună a vegherii, a naturii și umanității, iar altă dată spre noaptea fără început a visului, a vîrstelor eterne și a

Scanned with OKEN Scanner

geniilor romantice". Ar exista, după părerea celui din urmă, la Eminescu atît o „filozofie poetizată", de tip clasicist, cît şi un „sîmbure de mit", un curent magic şi mitologic, un vizionarism romantic. Ultimul ar constitui factorul orimaginar, acoperit treptat de celălalt, sub influenţa esteticii clasiciste a lui Maiorescu ; aşa s-ar explica de ce Eminescu a părăsit în stare de proiect poeme romantice vizionare din tinereţe (*Memento mori* e unul), scriind mai apoi poezii de aspect clasicizant sau chiar alegorice, cum ar fi *Luceafărul*. Discutabilă, părerea se cade reţinută pentru că indică limpede cele două atitudini fundamentale din poezia eminesciană : romantismul şi clasicismul.

*

* *

„Opera literară a lui Mihai Eminescu (1850—1889) creşte cu toate rădăcinile în cea mai plină tradiţie şi este o exponentă deplină, cu toate aspectele romantice, a spiritului autohton" : cu aceste cuvinte îşi începe G. Călinescu studiul despre *Poetul naţional* din *Istoria literaturii române* (compendiu). Dacă locul celui mai mare poet român în cultura naţională n-a fost de nimeni contestat, înţelegerea lui exactă a suscitat de-a lungul vremii două poziţii oarecum deosebite, pe care e bine să le reamintim. Întîia dintre ele, care a fost exprimată de către contemporanii poetului şi de către generaţiile imediat următoare, constă în considerarea lui Eminescu drept un fenomen aproape inexplicabil în peisajul literar în care a apărut. Treizeci de ani după moartea poetului, în 1919, G. Ibrăileanu continua a-l evoca în aceşti termeni pe poetul Luceafărului : „Eminescu este nu numai cel mai mare scriitor român. El este o apariţie aproape inexplicabilă în literatura noastră. El a căzut în sărmana noastră literatură de la 1870 ca un meteor din alte lumi. Întîmplarea a făcut ca unul din cei mai mari poeţi lirici ai secolului al XIX-lea, secol atît de bogat, cel mai bogat în lirici, să se nască la noi". Ulterior, datorită mai cu seamă străduinţelor istoricilor literari, care au acumulat neobosit documente, izvoare, influenţe, uneori pînă la exces, Eminescu a început să fie privit într-o altă lumină, şi anume ca un continuator genial a numeroase tradiţii naţionale, ca ultimul romantic european, dar care a autohtonizat romantismul. Este şi părerea lui G. Călinescu din rîndurile citate mai sus.

Astăzi, la mai mult de un secol şi un sfert de la naşterea poetului, amîndouă perspectivele ni se par unilaterale şi căutăm o conciliere. Îl simţim pe Eminescu deopotrivă ca pe un miracol şi ca pe o sinteză a tradiţiilor : ca pe o personalitate atît de puternică şi de originală, încît precursorii n-o pot explica în totalitate, şi ca pe gloriosul continuator al întregii culturi naţionale de pînă la el. Puncte de vedere care, în fond, nici nu se contrazic — pentru că orice mare poet constituie în acelaşi timp încununarea unei tradiţii şi inaugurarea alteia. Este locul unde-l putem aşeza fără să greşim pe Eminescu, în spaţiul generos dintre trecut şi viitor, pe care el îl umple cu personalitatea lui, în care el prelucrează datele oferite de toată dezvoltarea culturală anterioară spre a da la lumină o operă cu desăvîrşire nouă.

Sentimentul de a se situa într-o tradiţie Eminescu însuşi l-a avut şi încă foarte viu. Mai multe lucruri ne atrag atenţia în ideologia eminesciană. De exemplu, elogiul constant al valorilor istoriei naţionale, patriotismul lui înfocat, manifestat în cultul trecutului. Cu o generaţie după Kogălniceanu, Bălcescu, el regăseşte tema aceasta — trecutul — asociindu-i, chiar, elemente extreme, mai ales în publicistică. Tot de origine paşoptistă este la el interesul pentru folclor. Ca şi Russo ori Alecsandri, Eminescu strînge literatură populară şi scrie versuri în manieră populară. Romantismul lui tîrziu găseşte în preocuparea pentru folclor un motiv esenţial al romanticilor europeni timpu-

Scanned with OKEN Scanner

rii. Se constată de aici și faptul că, la Eminescu, autohtonismul, naționalismul nu exclud europenismul sau, cu un termen ce nu avea în epoca *Geniului pustiu* nici un sens peiorativ (și în orice caz Eminescu nu-i dădea unul) — cosmopolitismul. Cosmopolitismul eminescian explică pătrunderea în gîndirea lui a unui întreg curent de sensibilitate care a nutrit literatura romantică a secolului XIX și prin care Eminescu este înrudit cu Lamartine și Hugo, cu Byron și romanticii germani. Să adăugăm la aceste note și ceea ce am putea numi „enciclopedismul" eminescian. Ca Heliade, înainte, ca Hasdeu, în aceeași vreme sau mai tîrziu, Eminescu are tendința de a cuprinde totul sistematic, de a ridica efortul înaintașilor pe treapta sintezei. Uneori, exagerîndu-se din admirație, i s-au atribuit lui Eminescu vaste cunoștințe în absolut toate domeniile, de la filozofie la economia politică. G. Călinescu avea dreptate să combată ideea unui „monstrum eruditionis". Dar rămîne evidentă încercarea poetului de a sistematiza ceea ce cultura anterioară îi oferea într-o viziune enciclopedică. Preocuparea de istorie (și nu doar națională, ci, pe model romantic, universală), de folclor și enciclopedismul sînt cele trei aspecte importante ale tradiției în cazul lui Eminescu, tradiție care cuprinde deopotrivă domeniul autohton și, prin romantism și filozofia germană, pe acela european.

Dar Eminescu inaugurează, spuneam, în același timp, o tradiție. Înainte de orice, desigur, în poezie. Poezia lui este atît de substanțial nouă, odată depășită epoca începuturilor, încît își pune pecetea pe mai multe generații. Primul efect, istoricește vorbind, al eminescianismului este copleșitor. Ceea ce G. Ibrăileanu numea „curentul eminescian" este rezultatul imediat al unei influențe care condamnă pe mulți dintre poeții generației care i-a urmat lui Eminescu la un epigonism împins dincolo de marginile poeziei propriu-zise, pînă la o anume formă de sensibilitate. Au trebuit să treacă treizeci-treizeci și cinci de ani de la moartea lui Eminescu spre a putea constata și un efect cu adevărat rodnic: poezia interbelică, a unor Bacovia și Arghezi, este aceea care redescoperă, uneori și grație criticii moderne, ceea ce era fundamental în Eminescu și putea fi folosit creator, fără riscul mimetismului și pastișei, scăpînd de otrăvurile dulci-amețitoare de care se îmbătaseră poeții generației lui A. Vlahuță. Distanțarea de tradiție se realizează în cazul lui Eminescu prin crearea unei poezii înalt filozofice, în care gîndirea și vizionarismul domină înăuntrul imaginației lirice, și a unei limbi pe de-a-ntregul noi. Nici un poet român nu a avut în secolul trecut perspectiva uriașă a lui Eminescu, cugetarea lui capabilă să traverseze panorama civilizațiilor și sferele filozofiei, nimeni n-a îmbinat mai bine ca el o minte atît de deprinsă cu abstracțiunile și conceptele cu o expresie atît de plastic muzicală, încît pare că „senzualizează" ideea. Eminescu nu face doar „saltul" de la Alecsandri și Bolintineanu la Arghezi și Bacovia, dar descoperă calea de acces a poeziei noastre la universalitate. E primul nostru poet de anvergură europeană, primul comparabil cu Hölderlin și Byron, cu Victor Hugo și Leopardi. A și fost raportat la aceștia și la alții nenumărați, încît „autohtonizarea romantismului" nu e doar o formulă convențională, ci o realitate incontestabilă a poeziei eminesciene. Eminescu ne dovedește, dacă mai era nevoie, că un poet național poate fi luat în considerare și ca poet universal numai dacă, prin valoare, își deschide aripile asupra unui domeniu de sensibilitate și gîndire capabil să reflecte deopotrivă ceea ce este specific fiecărui popor în parte și ceea ce este comun tuturor popoarelor la un moment dat. Eminescu reprezintă sinteza tradiției și a noutății, a elementelor artistice românești și a celor universale, el este un poet național și unul european în aceeași măsură. Prin el, literatura noastră ia întîia oară pe deplin act de sine și își face totodată ieșirea în lume.

Scanned with OKEN Scanner

I. L. CARAGIALE — REALISMUL ŞI CLASICISMUL POETULUI COMIC

de MIHAI VORNICU

1. REALISM, NATURALISM, CLASICISM

Realismul constă nu în finalitatea involuntară a artei — cunoaştere de esenţă prin intuiţie —, ci într-o anume selecţie temperamentală a relaţiei *eu*-lui artistic cu marile şi micile impulsuri ale lumii. La Caragiale, chiar „fantasticul este tratat realistic“ [1]. Realismul, premisa artei sale, se manifestă specific prin comic şi clasicitate. Încît proza de tip naturalist trebuie considerată separat, ca exerciţiu livresc în marginea vocaţiei realiste.

Invazia pozitivismului din a doua jumătate a secolului trecut şi criza individului, specifică societăţii moderne, au condus la compromisul estetic care s-a numit naturalism. Naturalismul înseamnă în fond reluarea problematicii individului, caracteristic romantică, cu mijloacele realismului, prin definiţie obiectiv. Este adică o creaţie hibridă : individualul devine caz şi se studiază cvasi-ştiinţific, epic. De aici, înclinaţia spre patologic şi monografie. Din tendinţă monografică, prozatorul naturalist aduce în naraţiune momentele penibile sau bestiale ale vieţii, pe care literatura le considerase tabu. El e obligat să înregistreze neselectiv. Fotografierea integrală a existenţei în aspectele ei superficiale (singurele accesibile observaţiei ca metodă în ştiinţă) este, poate, rezultatul logic, şi nu fundamental al esteticii naturaliste. Naturalismul e, de fapt, o ipostază a realismului.

La Caragiale, ca şi la Rebreanu mai tîrziu, cazul individual este o stare psihică primară. În *O făclie de Paşte*, hangiul evreu Leiba Zibal, ameninţat cu moartea de o slugă alungată, e prins de o teroare grozavă, care-l duce la reacţii monstruoase şi demenţă, căci personajul aparţine etnic unui grup uman mutat spre complexitatea abisală a spiritului de o istorie străveche, începînd cu Biblia. În *În vreme de război*, neica Stavrache, cîrciumar înstărit, primeşte în custodie averea fratelui mai mic, popă şef de tîlhari (atavismul este acum neliniştea activă), şi, obsedat de posibilitatea revenirii acestuia — ceea ce i-ar fi închis moştenirea —, înnebuneşte. Evoluţia spaimei e urmărită cu metodă, în trepte succesive, pînă la stadiul paroxistic : alienarea. Ambii sînt temperamente închise şi solitare, izolaţi de societate şi prin meseria pe care o practică ; cadrul meteorologic este semiîntunericul umed autumnal (primăvara pascală e pluvioasă ca toamna), sporit maladiv de zidurile groase şi apăsătoare ale hanului. Se înţelege că piaţa orientală, însorită şi neîngăduind solitudinea, nu lasă loc angoasei obscure ; tipul sociabil, aflîndu-se în contact permanent cu oamenii, nu se interiorizează, încît activitatea sa psihică ră-

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Bucureşti, 1941, p. 441.

Scanned with OKEN Scanner

mîne superficială. Dar Leiba Zibal are şi antecedente individuale (în copilărie fusese epileptic), iar Stavrache suferă de avariţie, aviditate ajunsă în gratuit, motivată social însă ca punct de pornire. Principiul naturalist se corectează pe nesimţite, şi nuvelele se susţin prin sobrietatea şi nervul condeiului. Subiectul altei nuvele din aceeaşi epocă, *Păcat*, de care s-a făcut atîta caz cîndva, e, de fapt, romanesc. Un student teolog claustrat în internatul seminarului (din nou izolare şi pereţi cu igrasie) are o scurtă aventură erotică cu văduva unui paralitic de bună familie ; copilul creşte vagabond şi tatăl, hirotonisit între timp, îl întîlneşte întîmplător (fericită coincidenţă), exact cînd îşi face numărul de tristă bufonerie într-o cafenea, amuzînd orăşeni cu sufletul pervertit de civilizaţie şi avere. Preotul salvează băiatul, luîndu-l acasă, în sat, unde mai tîrziu fiica sa legitimă îl va iubi cu pasiune incestuoasă. Avertizaţi, cei doi nu opresc legătura, şi nefericitul părinte (şi el cu instincte sanguinare) face justiţie ucigîndu-i, apoi însuşi cade mort.

O *făclie de Paşte*, *Păcat*, *În vreme de război*, ca şi *Năpasta* sondează profunzimile instinctuale, care erup în zona activităţii conştiente şi o determină. Este de observat rezolvarea prin catastrofă a *hybris-ului*. Motivul aparţine clasicismului antic.

Un loc comun al istoriei literare priveşte clasicismul drept un romantism „dompté". Însă clasicul, avid de unitate şi logică, organizează geometric universul, care apare rigid şi finit, adică sistematic (tabelul lui Mendeleev e opera unui clasic, ca şi filozofia lui Platon). Valorile sînt eterne, neevoluabile : clasicul canonic nu acceptă relativitatea în timp şi spaţiu a categoriilor morale şi, prin translaţie în cîmpul artei, nici „mutaţia valorilor estetice". Ca ţinută etică, este înţelept, intangibil : *nil novi sub sole*. Evenimentul e deci pur formal şi concretul accidental al naraţiunii trebuie să dezvolte teme date, verificate milenar ca esenţe ; existenţa se percepe arhetipal. Universul romantic e, dimpotrivă, alunecător, în veşnică mişcare. Romanticul cultivă unicitatea, labilitatea formelor, şi nu izbuteşte să-şi „dreseze" neliniştea structurală, căci sensibilitatea sa comunică ocult cu misterul cosmic : el e un iluminat, care, în starea de graţie, întrevede mistic toate tainele şi aude muzica sferelor. Doar realismul se poate converti în clasicism ; orice clasic este iniţial un realist (reciproca însă nu se verifică : Rabelais e realist, dar nu clasic). Clasicismul presupune proiectarea în abstract a datelor existenţei senzoriale. Sensul este de la fenomen la categorie : „adevărul este pentru realist senzaţie, în timp ce pentru clasic el era idee" [2]. În arta poetică, clasicul e meticulos pînă la pedanterie, opera fiind rezultatul meşteşugului : Caragiale era obsedat de analogia meseriilor manuale, cizmărie, croitorie, pînă la a face din ea fundamentul schiţei O *conferenţă* (la fel Arghezi, alt *poeta faber*, care-şi alesese spre ilustrare alegorică orologeria, tapiseria). De aceea, Caragiale „nu cultivă ceea ce putea numi, sub pana primilor realişti, portretul fizic şi moral" [3] ; aspectul dramatic al schiţelor sale, care le face uşor de reprezentat în teatru, rezultă dintr-un principiu de tehnică poetică.

Însă clasicismul lui Caragiale nu este pur : el „are gustul culorii, al pitorescului" [4], de care se încîntă dezvoltîndu-le într-un baroc senzorial. Povestirile balcanice se datorează probabil în egală măsură civilizaţiei uniformizante a urbanismului german — deşteptîndu-i prin reacţie gustul pentru policromia mahalalei orientale — şi nostalgiei de vîntură-lume bătrîn, care, în aju-

[2] T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, Bucureşti, 1941, p. 127.
[3] T. Vianu, *op. cit.*
[4] P. Constantinescu, *Figuri literare*, Bucureşti, f.a., p. 30.

Scanned with OKEN Scanner

nul marii treceri spre strămoşi, simte chemarea pământului originar. Hagialîcul se consumă în plan estetic. Subiectul lui *Kir Ianulea* vine din Machiavelli, dar, reluînd o schemă epică gata făcută, Caragiale nu umple cu vopselele indicate desenul tipărit, ca într-un joc de copii preşcolari. Valoarea excepţională a povestirii este voluptatea uşor comică de a re-crea piaţa orientală, cu lumina şi larma ei, căci „nenea Iancu" nu localizează conştiincios, ci uzează de conturul modelului ca pretext spre a turna peste tot o culoare unică, ţipătoare şi clocotind de vitalitate. Din Machiavelli aflăm doar că Roderigo di Castiglia (corespondentul lui kir Ianulea), după ce făcu proba averii şi a calităţilor sale, „îşi alese o copilă tare frumoasă, Onesta pre numele său". Însurătoarea lui Ianulea urmează ceremonialul balcanic. Diavolul întrupat pe pământ în Bucureştiul de la începutul secolului al XIX-lea cheamă întîi o kera Marghioala, babă mijlocitoare locvace, în faţa căreia îşi povesteşte viaţa, spre a întîmpina, cum ieşeanul descins în provincie al lui Costache Negruzzi, bîrfa mahalalei (prilej pentru Caragiale de a-şi plasa o anecdotă licenţioasă din repertoriul de cafenea, despre boala *hurduharismos* [5]). El îşi adoră soţia cu reverenţe levantine: „cum poftești dumneata, foş-mu, parigoria tu kosmu !".

Tot farmecul povestirilor balcanice stă în pitorescul bazarului, ca simbol al unei lumi aflate în perpetuă jubilaţie verbală. Efectul este de mare rafinament artistic. Balcanismul decurge la Caragiale, ca şi la Ion Barbu, din atitudine intelectuală convertită estetic (la Anton Pann este inconştient şi involuntar, mediu natural). Nu trebuie înţeles de aici că Ion Luca ar fi abandonat clasicismul; îndărătul policromiei, care-i dă satisfacţii de ordin stilistic, el e un colecţionar de tipologii umane neschimbătoare.

2. COMICUL

Intîii scriitori din stirpea Caragiale au comun temperamentul nastratinesc. Geniul histrionic, de agorafili cu ochi special pentru latura hilară a umanităţii, e în firea familiei. Costache scrie comedii; mezinul Iorgu — veleitar fără succese ca autor şi natură boemă — era „chinuit de demonul farsei", încît umple istoria de culise a teatrului cu isprăvi de Păcală, avînd complici pe un Marin Serghiescu-Naţionalu, Matache Piţirigă şi alţi juni, psalţi în strană, slujind unor Thalia şi Melpomena de proaspătă cetăţenie daco-romană, unii poate căuzaşi, toţi sigur buni băutori şi, mai cu seamă, oameni veseli [6]. „Caragialeştii au vocaţia rîsului ca artă" [7].

„Nenea Iancu", şi el, „ţine la jocurile lui de cuvinte" şi piesele colcăie de bufonerii lingvistice: un personaj se numeşte Ulise, spre a-şi putea povesti „nefericita odisee" [8]; Didina Mazu şi Pampon îşi datorează numele tentaţiei unor „qui pro quo"-uri de tip calamburistic: „unde pleci fără pampon"

---

[5] Cf. I. Suchianu, *Amintiri*, Bucureşti, 1933.

[6] Cf I. L. Caragiale, *Din carnetul unui vechi sufleor.*

[7] P. Zarifopol, în prefaţa la ed. I. L. Caragiale, I, Bucureşti, „Cultura Naţională", 1930.

[8] Acelaşi personaj (din *O soacră*) are numele de familie Furtunescu — sugestie transparentă. Procedeul e rudimentar, preluat de la Alecsandri, care-şi boteza eroii Clevetici, Sandu Napoilă etc. (Caragiale compunea liste cu nume posibile de personaje: Tarquinius Frişcă; Palavrescu, avocat; Hapurian, farmacist — cf. ed. P. Zarifopol — Ş. Cioculescu, II, p. 370—383). Comediografii, umoriştii francezi cultivau aceeaşi manieră, cu priză la publicul fără cultură, pentru care comicul trebuie să fie gros, bătător la ochi.

Scanned with OKEN Scanner

și „o guriță mazu". Din *Conul Leonida* aflăm că la Vatican papa e preocupat de griji paterne, întoarse în abilități politice: „nu se lasă" pînă nu-i botează Garibaldi un copil, fiindcă trebuie „să-și cunoască nașul" în persoana aceluia. Dar și la noi gradele bisericești superioare păstrează celibatul, iar sterilitatea canonică a papei nu poate fi ignorată de un pensionar, care, cît de „republican", are încă frică de cele sfinte. Iarăși, pentru calamburul „a fost lăsata, secule" (adus în piesă din repertoriul oral al lui Caragiale) se contrazice toată admirația încîntată a coanei Efimița față de consort, vădită prin ticul ei verbal: „ca dumneata, bobocule, mai rar". Leonida, care conferențiază cu tabiet în intimitatea conjugală, ajuns în culmea avîntului demonstrativ asupra bravilor „volintiri" italieni, e scos și el din logica personajului.

Cum se vede, captivat de „cîrlige" actoricești, Caragiale autonomizează pe nesimțite replica, în dauna rotunjimii construcției dramatice; virtuozitatea tehnică și excesele ei sînt ale actorului comic care scrie teatru.

Mimarea erorii tipografice — altă sursă de calambururi, ridicate pe fundament scriptic. La „Claponul": „prin deriziune ministerială, /.../ a cărui rapacitate este notorie, a fost numit casier". În *O noapte furtunoasă*, Rică Venturiano este prezentat cititorilor „Vocii patriotului naționale" astfel:

> Amicul și colaboratorele nostru R. Vent. ..., un june scriitor democrat, a cărui *asinuitate* o cunoaște de mult publicul cititor (...) (s.n.)

O „îngrozitoare greșeală de tipar" este argumentul schiței *High-life*: cronicarul monden Edgar Bostandaki — alintat Turturel — are de tras consecințele distracției tipografului, care, în loc de „silfidă", culesese altceva.

Jongleria verbală se dezlănțuie irezistibil, efect al temperamentului locvace, sudic. Poanta primează; seriozitatea de a renunța la inutil e imposibilă. Bucuria pălăvrăgelii, imensă, conferă substanță unor schițe: *Petițiune*, *Căldură mare*.

Întîlnirea lui Caragiale cu „Junimea" a fost decisivă; cercul ieșean, dezvoltîndu-i și cizelîndu-i indirect, prin influență de atmosferă, orientarea nativă, a format în el un reprezentant tipic. Căci „junimismul este în primul rînd o stare de spirit" [9]. „Anecdota primînd", macedoneanul Caragiani — profesor de limbi clasice la Universitatea din Iași și, ca povestitor de istorii licențioase, pandant balcanic al lui Creangă — se afla la mare cinste; „corozivele" humulești eanului făceau deliciul lui Vasile Pogor, marele maestru de ceremonii bufe. „Cuconul Vasilică", arheu reîncarnat succesiv în Caragiale și Paul Zarifopol, oficia pios concretizarea simțului critic lingvistic: dosarul roșu, unde junimiștii colecționau inepții spectaculoase, strînse din tipărituri de tot felul; în degustător rafinat, savura enormitățile ori gafele stilistice, convertindu-l la joc pe Caragiale, și prin el pe „conul Păvălucă", cu care continuă, împreună, la Berlin, tradiția dosarului. Primul pîndește malițios „docomentul": „trebuie să găsesc un rînd-două vrednice de subliniat: mă știi ce pasionat vînător sînt; cu cîtă răbdare urmăresc, în vastul cîmp al publicisticii daco-romane, ceva bun de împușcat" [10]. Zarifopol, romanist la curent cu cartea franceză nouă, descoperea „vlahuțisme gallo-romane" și i le comunica lui „nenea Iancu", cu aerul de a-i face un cadou. Ironie a soartei,

[9] G. Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura românească*, Iași, 1909.
[10] Apud Ș. Cioculescu, *Corespondența Caragiale-Zarifopol*, București, 1935.

Scanned with OKEN Scanner

Caragiale ajunge să suie în dosarul-eşafod chiar gazeta politică oficioasă a „Junimii" („*Constituţionalul*" — *poet*).

Titu Maiorescu este al doilea junimist cu rol hotărîtor în formaţia spirituală a lui Caragiale, care asimilează neobservat procedee ale scrisului aceluia. Maiorescu îşi începea tipic studiile literare printr-o expunere de principii teoretice; polemica urmează aceeaşi schemă, afectînd tonul profesoral, şi victima se studiază cu falsă seriozitate ştiinţifică, la microscop. La Caragiale:

„*Ţal*... Ce este *ţal*? Este un substantiv român împământenit; înainte de-mpământenire, era verb german; însemna *a plăti* — se scria *zahlen* şi se citea *ţal'n*. Foarte des se-ntrebuinţează acest verb în lumea noastră, unde, cumpărîndu-se toate, trebuiesc toate plătite."

(*Ţal !...*)

Se vede limpede că, estetic măcar, Caragiale a aderat total la programul junimist [11]. Şcoala „Junimii" i-a augmentat, înainte de orice, spiritul zeflemist, care „se exercita pe seama oricărui ridicol ce se observa fie în societate, fie în literatură, fie în politică" [12]. „Junimea" avea intenţia de a asista „ca conştiinţă la fenomenele politice, sociale şi culturale" şi de a le defini cu ochi rece, obiectiv. Simţul ridicolului, funcţie a inteligenţei, domină la Caragiale. „Condiţia fundamentală a comicului este absoluta lipsă momentană a sentimentului" (Bergson, *Le rire*). Comicul se realizează numai prin inteligenţă pură. Inteligenţa clasică, raţională, e un mijloc, vizînd organizarea cunoaşterii. Inteligenţa pură, involuntară, devine autonomă, căci sare dincolo de orice finalitate. Prima aparţine ştiinţei — cealaltă, artei. Marii idealişti — democraţi, aristocraţi, ţărănişti, românişti —, întotdeauna utopici în esenţă, priviţi fără căldură („ăsta e cusurul matale: n-ai entuziasm", se făcea a-i reproşa Zarifopol), nu pot apărea decît ridicoli. Comicul implică distanţare şi conştiinţa superiorităţii. Nici reprezentarea bucolică, idealizată, a rusticităţii nu-i sună bine lui Caragiale, căci o parodiază cu voluptăţi stilistice, fără implicaţii sociale (*O cronică de Crăciun...*, *Cum să înţeleg ţăranii* — care e o variaţiune prescurtată şi în mediu săteşc pe tema *Căldură mare*).

Inteligenţa pură este bucuria de a realiza legături inedite şi a inversa judecata bunului simţ, social acceptată: spiritele socratice cultivă paradoxul. Inteligenţa se individualizează pentru a scandaliza şi sfida vulgul, dar şi pentru spectacolul jongleriei.

Rîsul presupune, aşadar, facultatea de a percepe totul sub specia gratuităţii; inteligenţa devenită sentiment are graţii maliţioase, ironice. Toată subtilitatea rafinată a comicului caragialesc decurge din afectarea admiraţiei limitate şi a perfectei bune-credinţe. Prozele *Om cu noroc*, *Diplomaţie*, *Mici economii...*, *Cadou...* repetă în variante diferind doar anecdotic motivul prosperităţii economice a căsniciei-triunghi. Ironia este condiţia de

---

[11] Divergenţele cu anume colegi de cenaclu (între care şi Titu Maiorescu) au fost de ordin personal, căci la bătrîneţe, afectînd maniere de patriarh înţelept faţă de Mihail Dragomirescu, care voise să-l asocieze pentru sfidarea publică a lui Maiorescu, Caragiale se declara „un elev al Junimii" (vezi scrisoarea din 1908 către M. D., în Ş. Cioculescu, *I. L. Caragiale Scrisori şi acte*, Bucureşti, 1963, p. 73), şi tot aşa îl vedeau contemporanii care i-au stat în preajmă: „unul din cei mai vechi şi puţini junimişti din Muntenia" (I. Suchianu, *op. cit.*).

[12] G. Panu, *Amintiri de la „Junimea"*, Bucureşti, 1908—1910.

Scanned with OKEN Scanner

existență și de valoare a comicului caragialesc ; în artă, ca și în publicistică, scrisul lui Caragiale se adresează cititorului apt de voluptăți ludice.

Cînd se aplică asupra istoriei, clasicul — neavînd sentimentul timpului — cultivă parodia, căci sublimul modelelor ilustre îi stimulează maliția, plăcerea de a jongla bufon cu Cronos și Clio. Anacronismul, demitizarea sînt procedeele uzuale. Romanticul, dimpotrivă, coboară în timp ca pe o scară, spre a trăi în epoca abordată, pe care o privește din interior. Sadoveanu e contemporan cu Ștefan Vodă Mușat ori cu Kesarion Breb — Anatole France și Mark Twain rămîn în secolul lor. La noi, Budai-Deleanu, spirit subtil, în ciuda aparenței greoaie, parodiază eroismul medieval, iar Negruzzi compune o jitie hazlie (*Scrisoarea VIII — Pentru ce țiganii nu sînt români*) ; în urmă, Păstorel Teodoreanu (*Hronicul măscăriciului Vălătuc*) și Topîrceanu (*Ciubăr-vodă*) mimează stilul cronicăresc, cu tehnică barocă. Jocul parodic nu e posibil decît în literaturile bătrîne, cu valori lirice solide. Lui Caragiale, sentimentul trecutului îi lipsește în chip absolut și se deduce principiul de tip clasic al parodiei istorice, care e schiță înscenată în alt decor cronologic. „Fioroasa-ntîmplare petrecută în castelul contelui Fékete Láios, cu prilejul Paștelui din anul de la facerea lumii 6659, iar la mîntuire 1151“, este urmarea cochetăriei foarte „secol XIX“ a doamnei Virág :

„— Aș fi fericit — zicea cavalerul — să-mi pot da tot sîngele pentru a face o cît de mică plăcere nobilei mele stăpîne. — Nu cred pînă nu văd ! răspundea tînăra Virág.“

(Ouăle roșii)

Exact ca în casa lui Manolache Guvidi :

„— Îți place mult ?... a întrebat N... — Mai mult, desigur, decît îți plac dumitale... caii mei, a zis ea zîmbind cu un fel de răutate sceptică. — Asta este peste putință ! a răspuns N... încet și înecat, și ochii lui, care văzuseră multe, ațintiți în ochii femeii tinere, sclipiră într-un chip foarte ciudat. — Nu crez pînă nu mi-ei dovedi-o ! zise ea și mai încet, accentuîndu-și bine zîmbetul răutăcios.“

(Om cu noroc)

Parodii istorice trebuie considerate și imitațiile ironice de hagiografii (*Sfînta Ghenoveva, Făcătoare de minuni*), scrise la bătrînețe, ori basmele.

Geniul histrion suferă de insațiabilitate parodică. La berărie, reprezentații imitative în fața amicilor ; în epistolele către intimi, pastișează, cu bucuria copilului care și-a găsit partener pentru jocul favorit, moldovenismul și, desigur, pe Mariu Chicoș Rostogan. Parodia merge pînă la autofagie, căci *O ființă de Paște* e refăcută în versiunea hilară (*Noaptea învierii*). În fine, parodia lingvistică devine mobilul schițelor *Telegrame* (elipsa stilului telegrafic aplicată dialectului moldovean — doi iepuri dintr-un foc), *Antologie...*, *Temă și variațiuni*, al ciclului *Un pedagog de școală nouă*. Cochetează cu subiecte delicate : *Calul dracului* e o capodoperă ; insinuarea, pe muchie de cuțit, nu degradează în pornografie (la fel de subtil, extraordinarul *Moș Nichifor Coțcariul* al lui Creangă).

Scanned with OKEN Scanner

Spiritul nu este o funcție a rațiunii. Ca și poezia, el presupune dispoziție latentă și inspirație. Iată un pasaj dus artificial spre poanta finală :

„Spunem pornografii ?... Sfidăm pe cineva să ne arate un șir pornografic în «Moftul». A ! daca ar veni să ne interpreteze un Machiavel sau un Talleyrand, care se lăuda că din trei rînduri ale unui scriitor îl poate face să merite spînzurătoarea, se-nțelege că ne-ar băga la ocnă, — neavînd la noi pedeapsa capitală. Dar la ocnă ne-au și trimis aceia cari ne imputau că n-avem destulă sare."

(„Moftul" în fața opiniei publice)

Inspirația adevărată crează poanta imprevizibil :

[...] bărbierul care mi-a ras întîia barba și care mi-a rade și acuma...! Întîi o rădeam că n-o aveam, azi o raz că o am — albă..."

(Un artist)

S-a observat cu dreptate că numele personajelor lui Caragiale includ sublimat un studiu social [13] ; unele au însă finalitate pur comică. Performanța memorabilă e Cecilia Pavugadi, juna slujind la clavir Euterpei. Cecilia, în onoarea patroanei pianiștilor ; iar Pavugadi, sunînd grecizant, este gama bisericească, veche : pa — vu — ga — di...

*

N. Davidescu s-a silit să demonstreze „inaderența lui Caragiale la spiritul românesc". Lăsînd deoparte imposibilitatea unei unități de măsură pentru specificul etnic, punctul slab al premisei este considerarea literaturii clasice după canoanele esteticii romantice, care exaltă particularul, culoarea locală, în dauna tipologiei ; clasicul contemplă umanitatea *sub specie aeternitatis*. Opera lui Caragiale e fundată pe normele estetice ale clasicismului și aprecierea ei dă pe față unghiul de vedere profund al comentatorului. De fapt, Caragiale declarase principiul și teoretic, respingînd anticipat imputările unor N. Davidescu :

„De ce să ne facem spaimă și inimă rea degeaba ? La noi nu e nici mai multă, nici mai puțină stricăciune decît în alte părți ale lumii, și nici nu s-ar putea altfel. Calitățile și defectele omenești sînt pretutindeni aceleași : oamenii sînt peste tot oameni. Limbă, costume ,obiceiuri, apucături intelectuale și morale, precum și toate celelalte rezultate ale locului unde au trăit, ale împrejurărilor prin care au trecut, îi poate [sic !] arăta ca și cum s-ar deosebi mult cei dintr-un loc cu cei din altul ; ei însă, în fondul lor, pretutindeni și întotdeauna sînt aceiași. Nu există pe pămînt specie mai unitară decît a regelui creațiunii. Între un polinezian antropofag și cel mai rafinat european, o altă deosebire mai hotărîtă nu există decît modul de a-și găti bucatele."

(Morală și educațiune)

---

[13] Vezi G. Ibrăileanu, *Numele proprii în opera comică a lui Caragiale*, în *Studii literare*, București, 1930.

Scanned with OKEN Scanner

S-a ridicat și chestiunea verosimilității personajelor caragialești. Dar verosimilitatea, ca principiu estetic, se judecă în planul ficțiunii, avînd drept termen al comparației convenția genului, adică sensul impus motivului de propria lui istorie. Concordanța dintre personajul fictiv și persoane reale este doar coincidență, și nu se poate proba viabilitatea imaginară prin suprapunerea peste cea existențială. Într-o fabulă a lui Fedru, la teatru, publicul huiduie guițatul porcului adevărat, aplaudînd în schimb imitația bufonului : seriile sînt paralele, necomutabile, chiar în arta naturalistă.

Alt „detractor" al lui Caragiale a fost Eugen Lovinescu, care, aderînd la o opinie lansată de Pompiliu Eliade, credea „opera săpată într-un material puțin trainic", fiindcă societatea noastră schimbîndu-se, „în cincizeci de ani nu va mai rămînea nici cea mai mică urmă din atmosfera morală a comediilor" ; singura calitate ar fi fixarea momentului istoric : „ceea ce pierde cu vremea în sugestia imediată, cîștigă în însemnătate documentară" [14]. Însă literatura nu e document decît pentru istoricul în exercițiul funcțiunii : arheologul poate găsi la Homer detalii utile despre civilizația materială a epocii (cum, de pildă, Odobescu, în *Istoria arheologiei*), lingvistul studiază *Iliada* și *Odiseea* spre a cunoaște greaca arhaică. Literatul citește altfel. Mihail Dragomirescu înțelesese bine condiția estetică a operei lui Ion Luca : „comedia are în genere un scop practic (*ridendo castigat mores*) ; la Caragiale e comedie pură" [15]. Comedia, gen legat organic de efemerul social, nu rămîne decît depășind satira. Rîsul poate fi „reacția de apărare a societății" [16], cu finalitate imediată ; ca artă, el nu se realizează decît în gratuit. Vechea comedie atică „combătea sarcastic de tot", injuriind persoane și împrejurări concrete. Aristofan are însă vocația rîsului în sine : contemporanii — pretext ce nu interesează și nici nu e necesară reînvierea lui Socrate sau Euripide ca să rîdem citind *Norii* ori *Broaștele*. Opera lui Caragiale este, înainte de toate, comică. Ca și Eminescu, el a împietrit pentru eternitate o coordonată fundamentală a mentalității psihice și intelectuale românești. Vom „caragializa" pururi spre a fi spirituali, cum „eminescianizăm" involuntar, aflîndu-ne în dispoziție lirică.

---

[14] *Critice*, I, București, 1909, p. 55—75.
[15] *Critică*, II, București, 1928, p. 174.
[16] H. Bergson, *op. cit.*

Scanned with OKEN Scanner

IOAN SLAVICI — OBSERVATOR ŞI MORALIST AL LUMII SATULUI

de ELENA ZAHARIA-FILIPAŞ

În istoria prozei româneşti, Ioan Slavici face parte dintr-o familie tipologică pe cît de valoroasă, pe atît de semnificativă. De fapt, el e cel care deschide această serie a ardelenilor, — Agîrbiceanu, Rebreanu, Pavel Dan, Titus Popovici, — direcţia realismului social. Balzacieni din instinct, prozatorii veniţi din Transilvania manifestă înclinaţie spre zugrăvirea vieţii sociale, spre observarea atentă şi minuţioasă a lumii, adică a satului ardelean, celula socială concretă căreia aparţin. Ei sînt spirite pozitive, pentru care lumea reală există şi poate fi cunoscută, omul fiind conceput ca o fiinţă socială legată organic de colectivitate şi aflată la confluenţa acestui determinism social cu cel biologic.

Încă de la debut, Slavici se îndreaptă spre literatură cu un crez artistic simplu şi ferm, propunîndu-şi să zugrăvească lumea reală cu autenticitate şi sinceritate. „Studiul social e elementul meu, aş putea zice atmosfera mea spirituală" — afirmă scriitorul în 1871.

Al doilea element caracteristic prozei lui Slavici şi prozei ardelene în general e spiritul moralizator. Observînd universul uman şi inventariindu-l cu rigoare aproape ştiinţifică, scriitorul realist nu se opreşte la această voluptate a concretului ca la un scop în sine, ci extrage judecăţi morale, îi califică pe oameni în funcţie de normele etice ale colectivităţii. Cît timp este conţinut în însăşi substanţa reprezentării artistice, moralismul acesta are o dimensiune firească ţinînd de optica specifică a unei lumi, dar uneori devine supărător, oarecum artificial, pentru că se adaugă operei ca o morală didacticistă prea evidentă.

Dar să privim mai de aproape universul creat de Ioan Slavici.

Într-o mare parte a nuvelelor, acţiunea se desfăşoară într-un sat din cîmpia Transilvaniei, zugrăvit după modelul Şiriei natale. Eroii sînt oameni harnici, aşezaţi, destoinici şi cinstiţi, obişnuiţi să muncească fără şovăire şi să se bucure de rodul muncii lor. Căci munca e principala valoare a acestei lumi, e criteriul etic esenţial după care oamenii de la ţară îşi judecă semenii şi se judecă pe sine. Împărtăşind concepţia despre viaţă a ţăranului ardelean, Slavici vede în omul harnic prototipul unei umanităţi adevărate, capabile să învingă toate piedicile şi să supună natura înconjurătoare, oricît de ostilă ar fi ea. „Omul harnic mănîncă piatră, scoate caş din apa de baltă şi seceră fir de grîu unde-au crescut cucute" — gîndeşte preotul Trandafir din nuvela *Popa Tanda*.

La fel ca într-un *Georgicon*, viaţa eroilor lui Slavici curge în conformitate cu ciclul muncilor agricole, urmînd ritmul natural al recoltelor, al creşterii

vitelor, al păstoritului. Bujor, argatul lui Mitrea Boarului, din nuvela *La crucea din sat*, ştie ce are de făcut în fiecare seară şi în fiecare dimineaţă :

„Ca în toate serile, şi astăzi s-au hrănit porcii, apoi s-au închis, s-au muls vacile, apoi s-au adăpat, s-au adăpat şi boii, şi caii ; plugurile sînt în car ; sămînţa este în saci ; grăpile sînt la îndemînă. Mîne dimineaţă, cînd răsare luceafărul boului, noi adăpăm — şi ziua ne prinde în cîmp."

Femeile muncesc şi ele în gospodărie, cu aceeaşi rîvnă neobosită, iar fetele se îndeletnicesc cu ţesutul pînzei, cu brodatul ţesăturilor şi al costumelor tradiţionale. Cînd peţitorii vin în curtea lui Mihu, gospodarul bogat din nuvela *Gura satului*, îi întîmpină o adevărată „expoziţie" a averii stăpînului casei, care ţine să se laude cu zestrea fetei sale şi în acelaşi timp cu hărnicia familiei lui. Leica Safta scoate la aer o cantitate impresionantă de lucruri de mînă şi le întinde pe toate la vedere, bucată cu bucată, velinţe, cătrinţe, altiţe, trîmbe de pînză şi albituri cusute, toate lucrate de ea şi fiica ei.

În universul lui Slavici, munca de fiecare zi e considerată un element atît de firesc al vieţii, încît tinerii de la ţară, cînd se întîlnesc ca să-şi spună cuvinte de dor, se trezesc că vorbesc de fapt despre ocupaţiile lor. Ciobanul Pascu din nuvela *Scormon* îi mărturiseşte într-un mod ocolit tinerei ţărănci Sanda sentimentele şi intenţiile sale, vorbindu-i despre turma lui de o sută şaizeci şi două de mioare şi optzeci şi trei de miei, plus patruzeci şi şase de berbeci, de iarba foarte bună, de berbecele pe care îl va primi ca simbrie. Ca într-o idilă pastorală, cei doi tineri, timizi şi cu obrajii aprinşi, se îmbrăţişează în mijlocul turmei, sub privirea prietenoasă a cîinelui ciobănesc.

Eroii lui Slavici concep munca la modul simplu şi firesc al ţăranului care nu cunoaşte alt stil de viaţă decît al său. Bujor din nuvela *La crucea din sat* simte că-l mănîncă palmele atunci cînd nu mai are de lucru. La fel ca Şofron, argatul din *Pădureanca*, el munceşte îndîrjit şi la bucurie, şi la supărare, ba chiar cînd e supărat munceşte şi mai îndîrjit. Se observă aici că Slavici transmite eroilor săi concepţia că munca e antidotul cel mai bun al pasiunilor tulburătoare şi că, muncind, omul îşi linişteşte sufletul şi-l aduce la starea normală de echilibru.

Uneori se poate crede că scriitorul exagerează prin idilizarea scenelor de muncă la cîmp, scăldate într-o atmosferă de veselie ce pare deplasată dacă o raportăm la unele imagini similare din Goga, Coşbuc, Sadoveanu sau Zaharia Stancu. Dar aceasta e numai o impresie superficială. Analizînd, de pildă, episodul secerişului din *Pădureanca*, trebuie să-l raportăm la semnificaţia pe care o dau ţăranii acestui eveniment, cînd ei îşi văd împlinit visul unui an de zile ; în serile lungi de iarnă, ţăranii de la munte se gîndesc la secerişul din vara trecută şi abia aşteaptă să vină primăvara, apoi vara, să primească veşti despre holdele de la cîmpie, ca apoi să pornească în cete de secerători şi legători, cu cimpoieşi şi băieţi care poartă fedeleşul cu apă : ca să culeagă, ca în fiecare an, spicele coapte şi grele. E un tablou frumos, luminos, respirînd sănătate clasică, în stilul de frumuseţe desuetă a pastelurilor lui Alecsandri.

„Cosaşii mergeau înainte, pas cu pas, culcînd lanul de grîu în brazde lungi şi groase şi oprindu-se din cînd în cînd, ca să-şi scoată cutea din teacă şi să tragă cu ea de-a lungul coasei ce răsună departe sub bătaia pietrii. În urma lor

Scanned with OKEN Scanner

fetele sprintene adună cu secerea harnică brazdele în mănunchi. Vin apoi flăcăii cu braţe vînjoase, întind legătoarea, adună mănunchii pe ea şi o string sub genunchele lor greu, ca ţeapăn să fie snopul. Tocmai în coadă sînt cimpoieşul, lăutarul, băieţii cu fedeleşul şi Şofron cu furca-n trei coarne de fer."

Nuvela *Popa Tanda* e construită în întregime pe ideea — moralizatoare şi didactică — după care munca făcută cu hărnicie poate transforma satul şi viaţa oamenilor. Urmînd exemplul preotului Trandafir, om întreprinzător şi tenace, satul Sărăceni, care trăia în cea mai neagră mizerie, ajunge un sat bogat, cu case mari înconjurate de pomi, cu biserică înaltă, cu şcoală nouă şi cu primărie.

Dar lumea satului ardelean creată de Slavici nu este totdeauna un univers al liniştii şi bucuriei de a trăi. Dincolo de ciclul muncilor agricole, de tradiţiile şi obiceiurile care alcătuiesc viaţa spirituală a ţăranilor (serile de clacă ale tinerilor, peţitul fetelor, circulaţia veştilor prin „gura satului" etc.), se agită, latent sau cu violenţă, forţele legice ale conflictelor economice. Oamenii nu sînt egali din punctul de vedere al averii şi acest factor de clasă funcţionează ca un element esenţial de diferenţiere, adînc înrădăcinată în mentalitatea ţăranilor.

Mitrea Boarului din nuvela *La crucea din sat* e om bogat, gospodar de vază şi el nu vede cu ochi buni prezenţa argatului Bujor la claca fetei sale. E drept că Bujor e aproape un om de-al casei, dar cu toate acestea stăpînul ţine să-l pună la punct cînd i se pare că acesta îndrăzneşte prea mult : „Măi ! cu Ghiţă nu te măsura ; tu eşti slugă, iară el nu are stăpîn". Reacţia flăcăului sărac exprimă demnitatea :

„Bujor părea că n-a auzit bine aceste cuvinte. El privi o dată aspru la badea Mitru, privi mînios la Ghiţă, privi încă o dată împrejur, fără ca să poată vedea şi pe Ileana ; apoi se sculă încet şi-şi luă pălăria de lîngă cuptor. Ileana îl ghionti, îl mai trase de sucman, dar el ieşi fără ca să zică «noapte bună»..."

Din reacţia tatălui lui Bujor, Stan, înţelegem că această plecare grăbită a feciorului său din casa bogătanului are cauze profunde şi ascunde o antipatie veche şi reciprocă dintre cei doi vecini.

„Mitrea Boarului era bogat şi acum se făcuse leneş şi cam încrezut, iară Stan, ca om cărturar ce era, deşi sărac, se ţinea mai presus de bogatul său vecin."

Nici pe naica Floare nu o încîntă perspectiva căsătoriei fetei ei cu un fecior sărac, căci ea „se dezmierda cu dorinţa de a fi odată soacră părintelui din sat", Ileana părîndu-i a fi făcută pentru a deveni preoteasă.

Aceeaşi situaţie de conflict social latent se întîlneşte şi în nuvela *Gura satului*, în care ţăranul bogat Mihu întîmpină cu ostilitate ideea căsătoriei fiicei lui cu un cioban de la munte :

„Mai bine îi sucesc gîtul decît să mă facă de rîsul şi batjocura lumii."

Totuşi, în cele din urmă, în ambele nuvele lucrurile se termină cu bine, dragostea tinerilor învinge prejudecăţile de clasă ale bătrînilor.

În remarcabila nuvelă *Pădureanca*, intriga se bazează pe un puternic conflict psihologic, care pleacă de la un conflict de ordin social. Aici, mai mult decît în oricare scriere a lui Slavici, satul ardelean apare în diferenţierea lui de clasă, frămîntat de tensiunea confruntărilor sociale.

Scanned with OKEN Scanner

O fată frumoasă, deosebit de frumoasă, dar săracă, venită dintr-un sat de la munte împreună cu tatăl ei ca să muncească pe pămînturile unui bogătaș de la cîmpie, stîrnește un vîrtej al pasiunilor care va sfîrși tragic. De ea se îndrăgostește Iorgovan, fiul „bogătoiului" Busuioc, și fata împărtășește această iubire, tinerească și pură, dar între cei doi stă averea bogătoiului. Slavici surprinde cu acuitate frămîntările declanșate în universul sufletesc al eroilor de perspectiva mezalianței dintre familia bogată și pădureanca cea săracă. Primul care intuiește nepotrivirea de clasă dintre tineri este Neacșu, tatăl Siminei, om cu judecată limpede. El, țăranul sărac, știe că oamenii din lumea lor nu uită niciodată cine sînt și care le este rangul și o sfătuiește pe fata lui să renunțe :

„Nu te face, fata mea, pui de cuc în cuib de cioară, [...] că nu-ți este firea pentru aceasta. Tu ai durmit astă-noapte aici, întinsă pe un braț de fîn, și ai durmit bine, dar ei au durmit în paturi cu perine de puf și n-au să uite niciodată c-ai durmit în șura lor."

Și Iorgovan e prizonierul mentalității lui de clasă și, oricît ar iubi-o pe Simina, nu poate să încalce regulile satului și nu vrea să-și sfideze prin nimic neamurile. „Nevastă-mea nu are să-mi fie numai mie nevastă, ci și părinților mei noră și rudelor mele om din casă, și ar trebui să fie moartă de om".

Dar cel mai tare șocat de dragostea lui Iorgovan pentru pădureancă se simte Busuioc, bogătoiul, personaj deosebit de complex. Poziția lui de om cu stare, de „gospodar ce ară cu patru pluguri zece zile de-a rîndul și seamănă brazdele numai cu grîu bob ales", îi dă lui Busuioc un sentiment de stăpîn al vieții și o atît de mare încredere în puterea sa, încît își închipuie că poate înfrunta chiar destinul potrivnic. Cînd izbucnește holera și întinderea molimei amenință să devină o piedică în strîngerea grînelor de pe ogoare, Busuioc se ridică împotriva ordinelor stăpînirii, nepăsîndu-i de oamenii care ar putea muri. La apariția Siminei, Busuioc încearcă sentimentul că o forță imprevizibilă vine să-i facă o nedreptate. Apoi treptat, el se liniștește dinspre partea lui Iorgovan care nu dă semne că ar vrea s-o ia de nevastă pe pădureancă, însă rămîne ostil față de Simina. Fata e prea mîndră și nu dă nici o dovadă de supunere, de umilință, iar bogătoiul asta ar voi, s-o vadă plecată în fața lui, supusă — acesta ar fi prețul dacă el ar consimți „s-o ia în spinarea" lui. Chiar frumusețea Siminei i se pare o sfidare, iar privirea ochilor ei luminoși și deschiși îl urmărește ca un semn de împotrivire într-o lume total supusă lui. Cu timpul, o parte din ura bogătoiului trece asupra lui Șofron, argatul care o iubește și el pe fată. Mai ales acest lucru nu-l poate ierta orgoliul său de om bogat : concurența dintre feciorul lui și slugă, îndrăzneala slugii de a-și ridica ochii asupra fetei iubite de stăpîn, chiar dacă stăpînul nu o voiește ca nevastă.

„Feciorul lui și sluga lui se certau asupra unei fete, și feciorul lui n-avea destulă vîrtute în el ca să-și rumpă gîndul de la o fată după care umblă și sluga."

Înrăit în ambiția lui de om bogat care poate face orice, Busuioc ajunge să comită un act de nedreptate și de necinste față de Șofron, călcînd legile moralei ; cînd destoinicul argat îi cere înapoi banii dați spre păstrare, stăpînul îl amînă de la o zi la alta cu vorbe, pentru ca, în cele din urmă, să-l refuze deschis, în mod brutal. Nu este în acest gest o dorință de a-și mări averea,

Scanned with OKEN Scanner

căci averea lui Busuioc e cu mult deasupra banilor slugii, dar bogatul hotărăşte un mod meschin de răzbunare, ca să se liniştească pe sine, să-şi dovedească în continuare că el poate totul şi că poate să influenţeze şi acum destinul Siminei, piaza cea rea din calea fiului său.

Elementele tensionale care se infiltrează în viaţa satului şi vin să tulbure echilibrul unui trai patriarhal, la nivelul tradiţiilor folclorice, ţin de legile social-economice ale unei lumi în continuă transformare, aflate în zorii orînduirii capitaliste. Satul ardelean nu poate fi o vatră liniştită atemporală, ca plaiul mioritic din unele opere sadoveniene.

Ceea ce dislocă viaţa patriarhală a satului e tocmai contactul ţăranului cu lumea, deschiderea spre alte locuri şi alţi oameni; pădurenii din satele de munte vin vara la cîmpie să lucreze, de la seceriş pînă la culesul viilor (*Pădureanca*); ciobanii colindă dealurile şi cîmpiile cu oile lor şi fac apoi negustorie în sate şi prin tîrguri (*La crucea din sat*); unii ţărani sînt atraşi de profesii orăşeneşti şi se mută la oraş (*O viaţă pierdută*); tîrgoveţii, oameni care prelungesc mentalitatea ţărănească şi fac trecerea spre o nouă mentalitate, sînt meşteşugari sau negustori (*Mara*); un cizmar vrea să se îmbogăţească şi devine hangiu (*Moara cu noroc*).

Primul agent al schimbărilor economico-sociale care vin să tulbure viaţa tradiţională a oamenilor e banul. Nu întîmplător, primii prozatori de talent ai literaturii noastre, contemporani cu acest proces de pătrundere a legilor capitalismului în lumea feudală, zugrăvesc în scrierile lor influenţa banului asupra oamenilor, dorinţa de îmbogăţire şi, prin aceasta, de ascensiune socială. Şi nu întîmplător, primul personaj memorabil al literaturii noastre realiste e arivistul, cel care vrea să parvină dincolo de graniţele clasei sale, ca Dinu Păturică sau Tănase Scatiu.

Demonul arivismului atinge şi lumea ardelenească a lui Slavici, dar trebuie spus că aici semnificaţiile şi dimensiunile fenomenului sînt altele decît la Filimon sau Duiliu Zamfirescu. Trăind în cultul muncii şi al hărniciei, ardeleanul vede în bunăstarea gospodăriei sale în primul rînd un rezultat al acestei munci grele şi tenace şi, judecîndu-l pe om după munca sa, ajunge în mod firesc să-l judece şi după averea sa. Aşa se face că în lumea creată de Slavici averea e un criteriu al valorii umane, al consideraţiei de care se bucură omul. A-i califica drept „arivişti" sau „avari" pe eroii lui Slavici sau pe Ion al lui Rebreanu şi a-i judeca numai sub specia largă a arivismului înseamnă a schematiza imaginea unei lumi complexe, cu legi etice particulare.

Psiholog fin şi profund, Slavici ştie că personalitatea umană se realizează deplin atunci cînd datele temperamentale ereditare, adică firea omului, concordă cu aspiraţiile lui şi cu împrejurările sociale în care el trăieşte. Conceput într-un spirit pozitivist şi echilibrat, omul trebuie să fie ceea ce poate să fie. Problema setei de îmbogăţire, deci a dorinţei de ascensiune socială, se pune la eroul lui Slavici în raport cu firea acestuia şi cu morala, altfel spus, ea se măsoară cu criteriile temperamentului şi ale eticii.

Dintre personajele cele mai reprezentative pentru dorinţa de îmbogăţire sînt Ghiţă din *Moara cu noroc* şi Duţu din *Comoara*.

Ghiţă, mai aproape de tipul uman specific prozei lui Slavici, e un om harnic, tăcut, aşezat şi cinstit, care îşi lasă pentru un timp meseria lui de cizmar sărac ca să agonisească ceva avere lucrînd ca hangiu. El ar vrea să stea doar trei ani la Moara cu noroc, „ca să se pună în picioare", încît să poată

Scanned with OKEN Scanner

lucra cu zece calfe şi „să le dea altora de cîrpit". Totul pare un vis modest, realizabil prin muncă cinstită.

Duţu, dimpotrivă, are o fire mobilă, mai aproape de fizionomia morală a orăşeanului decît a ţăranului. „Băiet deştept, gureş şi curăţel, el a mai învăţat la oştire şi vreo trei buchi şi acum se credea şi era ţanţoş de l-ai fi socotit în rîndul oamenilor cu două juguri de cîte patru boi".

Această vanitate, nepotrivită cu condiţia lui socială, îl face pe Duţu să dorească să se îmbogăţească ca să ajungă şi el om de vază. Sub umilinţa omului sărac, ambiţia roade sufletul lui Duţu. „Aşa-i firea omenească ; stă ascunsă pînă ce, ajuns omul la largul lui, ea se dă de gol" — meditează moralistul Slavici.

Dar atît Duţu cît şi Ghiţă sînt oameni slabi, nepotriviţi pentru un vis de mărire. Cînd averea visată le iese în cale, sub forma comorii găsite de Duţu sau a banilor oferiţi de Lică Sămădăul, ei îşi pierd firea, îşi trădează slăbiciunea, pierzînd în cele din urmă totul. Ghiţă ştie că, pentru a rămîne hangiu la Moara cu noroc, trebuie să se pună bine cu Lică Sămădăul, dar are naivitatea să creadă că va putea avea banii daţi de Lică, păstrîndu-şi în acelaşi timp cinstea neatinsă. La fel ca Duţu, el se sperie în faţa banilor legaţi de o primejdie, necunoscutul în care s-a lansat îi apare ca un tărîm al nesiguranţei şi începe să regrete liniştea pierdută.

Slavici analizează remarcabil acest moment de tensiune din sufletul eroului, cînd omul se simte nehotărît, tras în direcţii contrare de forţe potrivnice la fel de puternice. Ispita averii îl împinge pe Duţu spre un necunoscut tenebros şi el ar vrea „să rămîie stăpîn pe sine şi pe ale sale". O nevoie de obiectivare faţă de sine îi străbate cugetul :

„Nesuferită fiinţă viaţa omenească : eşti şi nu ţi-e cu putinţă să te încredinţezi dacă şi-ţi pari cum în adevăr eşti. Ar fi vrut Duţu să se desfacă în două şi să iasă oarecum însuşi din sine, ca să se poată privi însuşi pe sine, cum privea lucrurile ce-l înconjurau."

Acelaşi proces de dedublare sufletească îl trăieşte şi Ghiţă, mai complicat încă, pentru că el începe să se mistifice pe sine şi apoi nu mai ştie cînd şi de unde a plecat această automistificare. El ajunge să creadă că a făcut totul pentru Ana şi pentru copii, ca mai tîrziu să-şi dea seama că Ana e o piedică în calea vieţii primejdioase care-l ispiteşte.

De fapt, primejdia nu e făcută pentru aceşti oameni. Ghiţă n-are curaj, nu are sîngele rece al omului de acţiune, n-are ambiţia calculată a unui arivist. „Ghiţă nu e decît o muiere îmbrăcată în haine bărbăteşti, ba chiar mai rău decît aşa" — spune Ana cu dispreţ.

Finalul celor două destine umane nu concordă decît în linii mari, nuvelele *Moara cu noroc* şi *Comoara* fiind constituite în moduri deosebite şi la un nivel de realizare artistică diferit.

În *Comoara*, devine din ce în ce mai evidentă teza moralizatoare că banii îngropaţi în pămînt, comorile, aparţin diavolului şi nu aduc fericire. Mult superioară, nuvela *Moara cu noroc* încorporează aceeaşi idee morală a banilor nemunciţi într-o suită de fapte convingătoare, care duc, prin ciocnirea dramatică a mai multor caractere, la moartea tragică a eroilor. Ghiţă simte la un moment dat că trebuie să scape de incertitudinea ce-l macină şi se hotărăşte să-l dea pe Lică prins lui Pintea, jandarmul. Nu mai contează că e nevoie acum s-o arunce pe Ana în braţele lui Lică şi poate că nici nu e ade-

Scanned with OKEN Scanner

vărat că dorința de răzbunare împotriva lui Lică îl mînă la acest act imoral. E mai posibil ca Ghiță să dorească pur și simplu să iasă din criza dramatică în care intrase, să iasă cu orice preț, poate chiar cu prețul vieții lui la care nu mai ține. Deznodămîntul tragic al lui și al Anei se justifică prin gradația tensiunii epice, dincolo de teza morală care condamnă lăcomia lui Ghiță și păcatul Anei.

Un om tare în fața banilor e Mara, femeia cu suflet de bărbat. „Muiere mare, spătoasă, greoaie și cu obrajii bătuți de soare, de ploi și de vînt", Mara e acel tip de om energic, constant și tare, „capabil să dărîme munții", cum îl concepea Slavici pe adevăratul erou de roman. Pornind de la o stare socială umilă, Mara adună ban cu ban pentru ea și pentru copiii ei și se luptă cu viața aspră cu o tenacitate unică. Prin prosperitate, ea dorește să cîștige un loc mai demn într-o lume care îi acordă considerație omului după averea lui. Cum spune un personaj din nuvela *Vatra părăsită*, „fiecare e atît pentru sine cît și pentru alții deopotrivă cu ceea ce stăpînește".

Raportate la morala lumii în care trăiește, ca și la propriul destin social, acele momente de slăbiciune pentru bani trăite de Mara, supralicitate, după unii exegeți ai lui Slavici, ca etape ale dezumanizării eroinei, sînt de fapt momente firești, notate de scriitor cu realism crud, din evoluția sufletească a unui om dur, asprit de viață, dar nu dezumanizat.

Mara e una din acele „mari energii reci", cum îl caracterizează Călinescu pe Huțu din nuvela *Budulea Taichii*. Cu energia calculată și rece a unui Dinu Păturică și cunoscînd admirabil legile societății în care trăiește, Mara ar fi putut realiza mai mult, dar ea este limitată de condiția ei de femeie și ascensiunea socială înseamnă pentru ea în primul rînd prosperitatea copiilor ei. În partea a doua a cărții, Mara devine tot mai mult mama copiilor ei, iar aceștia, în special Persida, îi iau locul pe scena romanului (N. Iorga spune că romanul s-ar putea numi foarte bine și *Copiii Marei*).

Pornind de la slăbiciunea Marei pentru copiii ei, putem observa că, în întreaga operă a lui Slavici, familia ocupă un loc esențial. Pentru scriitorul ardelean, adept al unei arte în care esteticul se încorporează eticului („Pentru ca să fie frumos, un lucru trebuie să fie, înainte de toate, bun și adevărat" — afirmă Slavici), familia este nucleul și modelul moral al societății. Din familie, din curățenia raporturilor ce se stabilesc între soți și între părinți și copii, emană morala unei întregi societăți de tip tradițional, unde persistă încă moștenirea vechilor organizări patriarhale și ideea de neam (în sensul de familie) e încă foarte puternică.

Ceea ce e interesant în cazul lui Slavici e faptul că el sondează mai ales relația dintre părinți și copii.

În nuvelele *Scormon*, *La crucea din sat*, *Gura satului*, *Pădureanca*, *O viață pierdută*, ca și în romanul *Mara*, apar părinți cu copii mari, aflați la pragul emancipării de sub tutela părinților și al ieșirii în lume. Numai în *Budulea Taichii* și *Moara cu noroc* copiii sînt mici, iar existența lor nu e semnificativă.

Reflectînd o altă mentalitate despre vîrsta umană și, în general, o altă concepție de viață decît cea modernă, citadină, familia din opera lui Slavici pare a-și concentra întreaga existență în jurul pregătirii copiilor pentru ieșirea din casa părintească. Acest moment vine foarte devreme, fiindcă fetele și flăcăii de la țară se căsătoresc de foarte tineri, aproape copii. Marta din nuvela *Gura satului* „era aproape de șaptesprezece ani, adecă începuse să fie cam-cam fată bătrînă, căci Safta (mama ei — n.n.) se măritase în vîrsta de

Scanned with OKEN Scanner

cincisprezece ani. Să nu ne prindă dar mirare că ea, încă de mai mulți ani, era gata să-și primească pețitorii".

Părinții sînt de fapt oameni tineri, abia trecuți de patruzeci de ani, dar ei se consideră bătrîni și nu-și mai fac proiecte de viitor pentru ei. Neacșu, tatăl Siminei, bolnav și slăbit de muncă, e de-a dreptul bătrîn și toți îl numesc „bătrînul". Un om de treizeci de ani ca Șofron din *Pădureanca* e socotit matur, trecut de tinerețe, și nu-și mai poate ridica ochii la o fată tînără decît după o îndelungă chibzuință.

Nu e deci de mirare că dascălul Clăiță din nuvela *Budulea Taichii*, părinte a cinci fete, își face griji de timpuriu pentru măritarea fetelor lui și în tot ceea ce întreprinde nu se poate despărți de gîndul împovărător al măritării lor, văzînd în băieții din jurul lui în primul rînd niște potențiali gineri.

Părinții își iubesc copiii cu o dragoste inteligentă și plină de înțelegere, căutînd să le aducă fericire. Neacșu, țăran sărac, nu se gîndește nici o clipă să se bucure de dragostea ce o arată feciorul bogătoiului pentru fata lui și nu dorește ascensiunea socială a Siminei prin căsătorie, pe care alt părinte, cu altă mentalitate, ar fi visat-o sau poate chiar ar fi forțat-o. El știe că Simina n-ar putea fi fericită în casa lui Busuioc, fiindcă bogătoiul nu i-ar uita niciodată originea umilă.

Copiii, la rîndul lor, răspund dragostei părinților tot cu dragoste și cu supunere, neconcepînd să încalce cuvîntul tatălui, mai ales al tatălui, căci el e stăpînul necontestat al universului familial. Marta din nuvela *Gura satului* e gata să se mărite cu Toader sau cu Manea, dacă tatăl ei vrea aceasta, deși ea îl iubește din toată inima pe ciobanul Miron. Acești copii au fost crescuți într-o mentalitate patriarhală, într-un climat de seriozitate și supunere, încît nu se gîndesc nici o clipă să iasă din cuvîntul părinților lor. Huțu, feciorul lui Budulea, de la Cocorăști, băiat ambițios și inteligent care urmează la școli înalte în străinătate, se întoarce acasă, în sat, cînd tatăl său, cimpoierul, îl cheamă.

Între Iorgovan și tatăl său, Busuioc, se întreține la un moment dat gesturi și gînduri încurcate pentru că fiecare ar vrea să-l știe liniștit pe celălalt: feciorul nu vrea să-și înfrunte tatăl și să-l jignească printr-o mezalianță cu o fată săracă, iar tatăl e gata chiar să se umilească în fața Siminei numai ca să nu-și piardă feciorul.

Cît despre Mara, văduva săracă, ea este pentru copiii ei și mamă, și tată. Cînd Persida se îndrăgostește de Natl, măcelarul neamț, Mara, deși în sufletul ei nu aprobă această căsătorie, își lasă fata să hotărască singură. „Eu, zise Mara, umilită în ea, sînt femeie proastă și nu știu ce să-ți fac și nici cum să te povățuiesc. Am făcut ce-am putut și după cum mi-a fost priceperea; acum mi-a venit rîndul să mă uit în gura ta. Am și eu gîndurile mele".

Mai tîrziu, ea își încurajează fiica, o ajută după cum poate și încearcă chiar să se adapteze la relațiile de rudenie cu o familie de altă naționalitate. Văzînd-o atît de înțelegătoare și de deschisă în ziua botezului nepotului ei, Persida exclamă cu dragoste și admirație: „Draga mea mamă! Dacă ar fi toți ca tine, n-ar fi în lumea asta decît fericire!"

Și Trică își iubește mama și se sfătuiește cu ea chiar într-o chestiune delicată cum este aceea a raporturilor cu nevasta lui Bocioacă.

În universul creat de Slavici, unde pe plan social guvernează forța distructivă a banului, pe plan afectiv domnesc pasiunile, pe care scriitorul le proiectează într-o lumină tare, de admirație amestecată cu teamă.

Scanned with OKEN Scanner

Sub vălul discreției și al unui comportament delicat, eroii lui Slavici, în general oameni sobri și tăcuți, sînt bîntuiți de pasiuni puternice, de simțuri arzătoare și avînturi de senzualitate, traduse prin reacții organice violente. Ei se închid în sufletul lor, dar uneori clocotul interior al pasiunilor, al dragostei mai ales, iese la iveală pe neașteptate.

Iorgovan e unul din exemplele cele mai elocvente ilustrînd puterea distrugătoare a pasiunii erotice. Flăcău serios și așezat, avînd mentalitatea tipică a țăranului ardelean, el ar vrea să ducă o viață cinstită și liniștită, fără furtuni. Oamenii îl consideră cam „slab de înger", un „papă-lapte", cum zice Șofron, dar de fapt el e un om cu socoteală. Lui Neacșu, țăranul bătrîn venit de la munte, nu-i place flăcăul acesta nesigur care „nu se uită mereu înainte, ci caută la tot pasul în dreapta și în stînga, ca să vază cum vor alții să-l ducă". Nu-i greu să vedem în Iorgovan firea slabă și șovăitoare a lui Ghiță sau a neamțului Natl din romanul *Mara*.

După ce pădureanca intră în viața lui, Iorgovan se simte cuprins de o senzație de primejdie care-l atrage ca o apă amețitoare și-i anihilează viața. Dragostea aceasta e primejdie și „mare nenorocire pe capul lui", trezindu-i sălbăticia unei fiare care vrea „să răcnească, să-și înfigă ghearele în șolduri". Cînd o vede prin curte pe Simina, Iorgovan ar vrea „să rumpă, să frîngă, să spargă" și nu îndrăznește să se uite drept la fată.

Atras de frumusețea fetei sărace, flăcăul bogat nu are însă tăria s-o ia de nevastă, iar sufletul lui cinstit nu-l lasă nici să și-o facă amantă, deși fata nu i se împotrivește. O criză psihologică specifică eroilor lui Slavici îi scindează în două viața și simțirea. „E grozav lucru cînd vrei să nu voiești ce vrei și simți că nu poți voi nimic, ci te duce altul după cum te poate" — cugetă Iorgovan. Învrăjbit cu el însuși și incapabil să ia o hotărîre, schimbîndu-și firea și dorințele pe fiecare ceas, el ajunge la un moment dat la o tensiune irațională care-l duce spre gîndul soluționării crizei sale prin uciderea femeii (cum face Ghiță din *Moara cu noroc*). În cele din urmă, Iorgovan începe să bea, întîi la Arad unde merge săptămînal pentru afaceri, apoi pe față, la birtul din sat ; în optica eticistă a lui Slavici aceasta înseamnă un drum spre prăbușirea morală și spre distrugere.

Analist profund, capabil să sondeze sufletul uman dincolo de zările limpezi ale conștiinței, Slavici se dovedește în multe direcții un înaintaș al lui Rebreanu, cel mai mare prozator ieșit din solul Ardealului. Iorgovan are aceeași natură sufletească cu Apostol Bologa, firea omului șovăielnic care nu poate lua singur o hotărîre și care, odată prins într-o dilemă, se lasă măcinat de incertitudine pînă cînd neliniștea devine insuportabilă și gîndul morții îi apare ca o salvare. Accidentul de la moară care-i provoacă moartea ascunde de fapt o sinucidere, lent pregătită în subconștient.

Pe planul tehnicii narative, scriitorul acumulează o serie de evenimente mici, neobservabile, care anticipează moartea lui Iorgovan. De pildă, episodul morții lui Pupăză, morarul cel caraghios, ucis de roțile mașinii de treierat prefigurează în nuvelă sinuciderea lui Iorgovan, așa cum spînzurătoarea în care atîrnă corpul cehului Svoboda, la începutul romanului *Pădurea Spînzuraților*, insinuează în gîndul lui Bologa primul semn al morții, devenind apoi un adevărat laitmotiv în atmosfera obsesivă a războiului. După moartea lui Pupăză, Iorgovan merge imediat la moară și cercetează atent tot, uitîndu-se la roțile ucigașe care parcă îl atrag. Și după ce se îndepărtează ca să nu le mai vadă, „tot le vedea mereu stînd tăcute, nemișcate, pline de sînge și ademenitoare în osiile lor de fier".

Scanned with OKEN Scanner

Simina presimte ceva neobişnuit în vizitele lui Iorgovan la moară, se neliniştește, inima i se strînge şi pămîntul îi arde tot mai tare sub picioare. Ea ar vrea să-l ştie pe omul iubit cît mai departe de locul unei morţi năprasnice, încercînd parcă să-l sustragă unui destin tragic :

„De ce nu se mai întoarce ? nu cumva i s-a întîmplat ceva ? Sfinte Doamne ! nu cumva i s-au urît zilele ? Trebuie să-l vază şi să nu-l mai scape din preajma vederii sale".

Mai tîrziu, în zilele cînd începe să-l atragă băutura, Iorgovan mai merge o dată la moară, unde morarul cel nou îi arată „roatele cum se învîrtesc, cum ar putea să-l apuce pe om, cum l-ar arunca una într-alta şi cum i-ar sfărîma într-o clipă oasele". În sfîrşit, gîndul sinuciderii se pare că a ajuns la apogeu ; Iorgovan se duce într-o seară la moară, după ce băuse cîteva pahare de vin, şi cercetează „cu de-amănuntul roate, şuruburi şi chingi, atingîndu-le mereu cu condeiul pe care-l avea în mînă ; la roate însă el lăsă condeiul să cadă fără de veste". Apoi se face a căuta condeiul pierdut, în colţul întunecat al morii. Ce se petrece acolo scriitorul nu spune, atît că, deodată, Iorgovan răcneşte, lampa se sparge şi oamenii îl găsesc învăluit în flăcările ce-i ard hainele.

În universul lui Slavici, iubirea atinge la fel de mistuitor şi pe femei. Persida, Simina sau Sevasta din nuvela O *viaţă pierdută* sînt femei pasionale, capabile de mari arderi în dragoste. Sevasta, fata unui ţăran ardelean ajuns căruţaş la oraş, a iubit un bărbat care a părăsit-o ; sub influenţa acestei pasiuni nepotolite, femeia începe să bea, alunecă în viciu, fiind gata să se dea lui Costan, flăcăul adăpostit în grajdul casei. Ca să scape de suferinţă şi ruşine, Sevasta se sinucide.

Dragostea Siminei pentru Iorgovan e la fel de pătimaşă, dar fata de la ţară, crescută într-o morală severă şi supusă părinţilor, ştie să-şi stăpînească pornirile. Cu finețe scriitorul notează reacţia fetei de la ţară cînd gîndul iubirii începe să o tulbure : „fetele nu se pot porni ca flăcăii pe urma gîndului lor, ci stau şi se gîndesc, şi aşteaptă, şi plîng, iară gîndul te părăseşte, cînd vede că te iai după el, şi atunci se curmă şi plînsul".

Simina prefigurează pe Persida, fata Marei. Aceeaşi frumuseţe care nu poate trece neobservată, aceeaşi puritate sub care palpită o vocaţie erotică încă nedezlegată. Conştiente de frumuseţea lor, nefirească parcă, ele iubesc totuşi bărbaţi slabi, cu firi şovăielnice, cărora ele trebuie să le spună primele cuvinte de dragoste. Nici Iorgovan şi nici Naţl nu merită asemenea femei şi uneori parcă se simt speriaţi de ele, ca de o stihie prea sălbatică faţă de dimensiunile lor sufleteşti normale.

Mai mult decît Persida, Simina emană un fluid de neliniște, o undă de magnetism erotic, la fel ca eroinele din povestirile lui V. Voiculescu. În curtea lui Busuioc, Simina transmite tuturor bărbaţilor un tremur de pasiune, înnebunindu-l pe Iorgovan şi scoţîndu-l din firea lui aşezată pe Şofron, care simte aşa, deodată, că ar da foc la tot ce a strîns şi apoi ar rîde cu hohote. Pînă şi Busuioc e tulburat de pădureancă şi-i mărturiseşte cumnatului său, popa, că „aşa bătrîn cum sînt, dac-aş fi văduv, m-aş face luntre şi punte s-o am de nevastă. E deşteaptă, popă, şi e bine făcută şi e frumoasă mare minune".

Dacă proza lui Slavici ar ieşi din matca realismului, Simina ar fi o fiinţă fantastică, o undină sau o zînă venită din alt tărîm să tulbure liniştea

Scanned with OKEN Scanner

pămîntenilor. Şofron crede că e fermecat de Simina şi exclamă ca în faţa unei pieze-rele: „Rău m-ai bătut, Doamne!". Pentru toţi, Simina e *pădureanca*, adică o *străină*, care nu aparţine universului lor.

Dar cel mai interesant personaj creat de Slavici în nuvelele sale e Lică Sămădăul. Ca să-i înţelegem structura aparte, singularitatea, trebuie să-l raportăm mereu la lumea cîmpiei ardelene în care trăieşte. În jurul lui Lică îşi desfăşoară existenţa un univers vechi, cu legi etice bine stabilite, cu oameni cinstiţi şi harnici. E o lume în care domnesc respectul binelui, al adevărului, şi tradiţia, adică repetabilitatea fenomenului. Oamenii ştiu ce trebuie să facă şi fac în fiecare zi ceea ce legile muncii şi ritualitatea folclorică o cer. „Cine n-are obiceiuri, acela umblă pe căi nehotărîte" — spune un bătrîn ţăran.

Lică se află la antipodul acestei lumi echilibrate, în care domnesc obiceiul şi regula. Adus de valurile unei ordini sociale noi care îşi anunţă apariţia, de relaţiile sociale mai complexe şi mai dinamice ale capitalismului, sămădăul, care e un „organizator" în comerţul cu porci, trebuie să fie un om îndrăzneţ şi întreprinzător. Poziţia socială solidă i-o asigură sămădăului relaţiile cu proprietarii turmelor de porci, încît el devine un adevărat stăpîn al întinselor spaţii neumblate din pustă, un om bogat şi temut.

Lică e un aventurier, adică o natură umană care iubeşte neprevăzutul, violenţa, primejdia, curajul fără limite şi tot ceea ce iese din etica omului normal. „Pe om îl stăpîneşti prin slăbiciunile sale" — cugetă un erou —, iar slăbiciunile caracteristice lumii măcinate de glorie sînt două: banii şi dragostea în afara căsătoriei. Dar Lică Sămădăul nu pare a avea slăbiciuni. Banii nu-l stăpînesc, căci Lică are bani, foarte mulţi bani şi cu ei el poate cumpăra orice. Cît priveşte femeile, Pintea jandarmul ştie că Lică n-are slăbiciune de muieri.

„Nu-i vorbă, îl apucă din cînd în cînd, dar slăbiciune nu are". Nici pentru Ana, frumoasa nevastă a lui Ghiţă, Lică nu simte o pasiune deosebită. Dorinţa de a o avea ţine de acest impuls „din cînd în cînd" al instinctelor, la care se adaugă plăcerea de a lua altui bărbat femeia iubită şi poate chiar, ceea ce mărturiseşte el însuşi, imboldul cinic de a-l vindeca pe acest bărbat de o slăbiciune şi de a-i distruge pentru totdeauna sentimentul moral.

Prieteni nu are Lică şi nu are nevoie de ei. El are doar tovarăşi de afaceri, unii mai mari şi mai tari decît el, bogaţii proprietari ai turmelor, alţii mai mici, „oamenii lui", supuşi fără nici o condiţie şi plătind cu viaţa orice nesupunere. S-ar putea ca odinioară să fi fost prieten cu Pintea, om tare ca şi el, cu care fusese tovarăş de tîlhării şi apoi de închisoare. Dar între ei stă acum o ură veche, poate chiar o poveste cu o femeie, în orice caz, ceva ce Pintea nu poate uita şi vrea să se răzbune. S-ar putea ca Lică, cinic prin natura lui sufletească, să fi încercat să-l vindece şi pe Pintea de slăbiciunea pentru muieri, „ba chiar mai rea decît aceasta, pentru o singură muiere", cum va face şi cu Ghiţă.

Pintea e singurul egal al lui Lică, un dur ca şi el, şi dacă vedem în nuvela *Moara cu noroc* scenariul unui posibil western cu cow-boys, cu locuri pustii unde se fac afaceri cu vite şi se petrec crime sîngeroase, cu clasicul „Saloon" unde se întîlnesc toate figurile reprezentative ale acestei lumi, conflictul dintre Lică şi Pintea e o vendetă plină de tensiune psihologică care poate constitui un nucleu epic de mare dramatism.

Scanned with OKEN Scanner

Totuşi, Lică are o slăbiciune. Pintea, care îl cunoaşte bine, spune:

„El are o slăbiciune, una singură: să facă, să se laude, să ţie lumea de frică şi cu toate aceste să rîză şi de dracul şi de mumă-sa."

Aceasta înseamnă că Lică e vanitos, are plăcerea demonică de a stăpîni totul şi în primul rînd de a-i stăpîni pe oameni. „Tu nu eşti om, Lică, ci diavol" — îi spune Ghiţă, la care Lică întreabă satisfăcut: „o simţi acum?".

Într-adevăr, pe fundalul lumii pure şi liniştite pe care o exprimă în mod obişnuit umanitatea creată de Slavici, Lică e *diavolul*, necuratul din poveştile medievale. Forţa lui demonică o simt toţi şi nimeni nu-i poate rezista. În destinul lui Ghiţă, Lică joacă rolul nefast al lui Mefisto, care îi oferă omului avere pentru ca în cele din urmă să-i cumpere şi sufletul.

De ce însă Lică are şi el un destin tragic? Cum se explică sfîrşitul lui violent? Vrea Slavici să demonstreze, prin optica romanului popular care apare şi în finalul romanului *Ciocoii vechi şi noi*, că binele învinge răul? Nu. Dacă ar fi aşa, atunci jandarmul l-ar prinde pe Lică şi l-ar pedepsi conform legii, dar Pintea nu are această satisfacţie. Cînd îl vede pe jandarm apropiindu-se, Lică, singur şi fără armă, nu se lasă prins, ci se izbeşte cu putere de un stejar uscat. Apropiindu-se, Pintea îl găseşte mort, cu capul sfărîmat. Vanitos, Pintea nu vrea să afle nimeni că el nu a fost în stare să-l prindă pe celebrul Lică şi aruncă trupul mortului într-un rîu.

Acest final are o altă semnificaţie etică. Lică plăteşte nu atît pentru că a tulburat o lume veche şi liniştită, clădită pe principiul cinstei, cît pentru că a căzut în robia propriei lui vanităţi.

Pornind de la o sugestie din Hasdeu, care în motoul dramei *Răzvan şi Vidra* pune în antiteză „iubirea de arginţi" a lui Sbierea cu „iubirea de mărire" a lui Răzvan, cele două „deşertăciuni iuţi" ale sufletului omenesc, putem vedea în cuplul Ghiţă-Lică acelaşi dublet al pasiunilor distrugătoare, banul şi vanitatea. Din acest unghi de vedere, sfîrşitul lui Lică este pedeapsa pe care o primeşte viciul vanităţii. Într-un determinism de ordin moral, specific gîndirii lui Slavici, fiecare moare din cauza viciului său.

Scanned with OKEN Scanner

IOAN SLAVICI — O SCHIȚĂ SOCIOLOGICA A PERSONAJELOR

de CONSTANTIN CRIȘAN

Oare poți să scrii despre sat, să-i pătrunzi tainele, să construiești icoane și conflicte literare, fără să fi venit în atingere cu lumea lui ? Fără îndoială, pentru a aduce satul în literatură, nu e nevoie neapărat să te fi născut la sat. Dar este obligatoriu să te fi întîlnit — măcar o dată în viață — cu o imagine a satului, să te fi înfruptat din universul cotidian dulce-amar, din miturile lui străvechi, din poezia lui nețărmurită, din muncile și zilele lui. Documentarea fictivă, informația mijlocită sînt aproape inutile în acest caz și dau de gol pe cel mai talentat scriitor. Puneți în brațele unui mare scriitor olandez toată informația de rigoare — inclusiv desenul conflictual, intriga filozofică, dimpreună cu schema portretistică a Moromeților —, nu veți obține mai mult decît un roman de *science-fiction* scris de un pămîntean despre planeta Betelgeuse. În plus, cred că un roman care se petrece undeva în Cosmos, la mii de ani-lumină, riscă să fie mai „realist" decît un altul inspirat din viața unui sat pămîntean, subiect care va ridica mereu problema deloc minoră a restituirii, așadar a adevărului. Primul poate să fie verosimil, al doilea nu-și poate permite luxul de a nu fi adevărat din punct de vedere literar.

Dacă Ioan Slavici ne restituie imagini ample și adevărate despre satul ardelean și oamenii lui din veacul trecut, aceasta se datorează, desigur, mai întîi, harului scriitoricesc, dar și faptului că a cunoscut îndeaproape lumea satului în care dealtminteri s-a născut. Or, detaliul acesta nu este numai un simplu coroborativ al biografiei, dar și un reper definitoriu al literaturii lui Slavici. Scriitorul poate fi semnificat cu atributele unora din personajele nuvelelor și romanelor sale : un om al pămîntului, purtînd pretutindeni în suflet ritmul istoriei de baștină, iar în cerneală — timbrul viguros al celor de la care a învățat să vorbească.

„Spune-mi ce cuvinte adopți, ca să-ți spun cine ești" este formula de lucru a uneia din școlile de stilistică literară contemporană (grupul de la Besançon). Emblematică pentru geneza structurală a poeziei mai ales, butada de mai sus mi se pare și mai adevărată pentru destinul prozei de coloratură psiho-istorică. Julien Sorel dispune de un cîmp lingvistic anume, după cum apelativele de politețe burgheză în „Comedia umană" au un rol bine determinat de extracția personajului, de avatarurile, de fizionomia lui, de interrelațiile pe care biografia socială a acestui personaj le întreține. La fel, sau aproape la fel — adăugînd și încărcătura comică de rigoare —, stau lucrurile cu un Rică Venturiano pentru comedia satirică sau, la antipod, cu un protagonist majestuos-eroic în teatrul lui Racine sau Corneille.

Scanned with OKEN Scanner

În ce-l privește pe Slavici, s-ar părea că vocabularul eroilor este ales de eroii înșiși, autorul neavînd altceva de făcut decît să le organizeze replicile în funcție de universul lor moral, de tarele sau de luminile lor. Ca și la Creangă, s-ar părea că personajele compun și dictează dicționarul artistic al scriitorului și nu invers.

O atare afirmație ar părea paradoxală și ar contrazice, în principiu, travaliul estetic, pledînd pentru o literatură care se face de la sine ca — în logică — gîndirea care se gîndește singură. Dar, înainte de a o respinge în întregime, să ne întrebăm încă o dată ce este altceva vorbirea populară de fiecare zi decît un folclor, o literatură care se ignoră, care se abstrage organizării ?! Postulatul în virtutea căruia în viață ar fi mai multă literatură decît în literatura însăși ține de epistemul, de etiologia însăși a folclorului.

În cazul lui Ioan Slavici, un asemenea postulat, departe de a fi negat, coincide cu o caracteristică structurală a întregii sale literaturi. Obiceiuri și legende, ethos și mythos, oameni și atitudini învăluiți de sensibilitatea lor generalizatoare și dezvăluiți de limbaj își dau mîna pentru a defini un univers gnomic, moral și civic susceptibil de literaritate. Scriitorului nu i-ar fi revenit decît meritul *sistematizării, al re-povestirii.*

Scriitorul însuși recunoaște că sufletul i-a fost ctitorit de lumea în care s-a născut și, dacă o asemenea confesiune ar putea fi luată în genere ca o nostalgie ocazională, în cazul lui Slavici să nu uităm că este confirmată de întreaga lui producție artistică :

„Avînd să descriu lumea prin care am trecut, nu pot decît să-ncep de aici, unde m-am născut, unde mi-am petrecut copilăria și cea mai frumoasă parte a tinereților, *unde au fost așezate temeliile vieții mele sufletești*“ (s.n.).

Iată de ce, înainte de a intra în analiza propriu-zisă, vom rememora faptul că personajele lui Slavici își dezvăluie apartenența psihologică și socială începînd cu primul etaj crono-spațial : limbajul și terminînd cu universul mitic general, pe solul căruia se conturează chipul fiecărui personaj în parte. În termeni sociologici, cîmpul lingvistic este o componentă a complexului atitudinal, adică a *biograficului* [1] în toate coordonatele acestuia : apartenența la o clasă socială anume, semantica psihică, gradul de cultură, opțiunile morale și spirituale etc.

Pentru Ioan Slavici, nu limba și nici — în mod conștient explicit — apartenența la o anumită clasă socială sînt acelea care definesc mai întîi personajul, ci opțiunea lui morală, comportamentul lui față de marile virtuți și „pofte“ ale vieții. Criteriul moral condiționează dinamica personajelor în cele mai mici gesturi, de la naștere pînă la moarte. Chiar viziunile de grup, desenele operate în mulțimea satului, în scopul unei fizionomii de ansamblu, se bazează tot pe acest neiertător arbitru.

Din asemenea rațiuni — care mi se par fundamentale — analiza de față nu va exclude învelișul lingvistic al prozelor sale, dar va așeza în primplan conceptul de *stil de viață*, adică tocmai acela care definește, luminează personajele în mișcarea lor și lărgește noțiunea de stilistică sau poetică pînă la interferența ei cu sferele filozofiei morale și sociale în general. Ca atare, în

---

[1] În sensul dat noțiunii de Joseph Bya, care include în biografie tot ce ține de un personaj, începînd cu numele acestuia, continuînd cu limbajul și sfîrșind cu portretul datorat scriitorului (vezi *Persistance de la biographie* în *Le Discours social* no. 1, sept. 1970, Editions Ducroz-Bordeaux, p. 23) N. B. Ceea ce Bya uită să adauge este că portretul datorat scriitorului este cel puțin un dublu estetic : personajul se definește (indirect) prin limbă, intrigă, acțiune etc. și, uneori, mult mai puțin prin tușele intenționale ale aceluiași scriitor.

Scanned with OKEN Scanner

gestul stilistic vom căuta miezul, viața, convinși că — în cazul literaturii lui Ioan Slavici — fapta sau proiectul de viață deține un loc primordial ; cuvîntul cel mai puțin însemnat (în aparență) „sare" pe buzele sau în gîndirea unui personaj ca o consecință logică a situării sale psiho-civice pe scara virtuții sau păcatului omenesc.

Fiecare din prozele lui Slavici — nuvelă, roman, povestire — *ilustrează o teză de viață* care, pentru a fi creditată, este arătată sub toate fețele ei. Simpla înfățișare dihotomică ar fi subminat construcția literară și n-ar fi depășit cu prea mult strălucirile pragului gnomic pe care pășești dealtminteri înainte de a intra în casa oricăreia din prozele sale.

Noroc și *cinste*, *sărăcie* și *bogăție*, *bani* și *deșertăciune*, *comoară* și *omenie*, *cîștig* și *pierdere*, *hărnicie* și *nălucire*, *sănătate* și *mulțumire*... dimpreună cu toate conotațiile posibile — declinate sau conjugate ale acestor cuvinte — mișună în proza scriitorului din Șiria. Ar fi, desigur, interesantă o statistică lingvistică a frecvenței acestor termeni, dar, cînd concluzia se știe înaintea demonstrației, întreprinderea mi se pare inutilă : termenii de mai sus și mulți alții — înrudiți semantic cu aceștia — numesc fapte și căi de viață, veghează ca niște felinare pentru ochii minții la încrucișări de drumuri. Știți cum începe *Moara cu noroc* ?

„— Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăția, *ci liniștea colibei tale te face fericit*" (s.n.).

Că aceste vorbe le pronunță bătrîna soacră nu e chiar o întîmplare în *Moara cu noroc*. Oricum, ele aparțin, ca și altele din fruntea celorlalte nuvele, tot lui Slavici și cînd, ca în *Comoara*, nu par a fi spuse (de un personaj anume), îți vine în minte corul din dramele antice. *Prevestirea gnomică* este cel dintîi, cel mai complex și cel mai prezent personaj în nuvelistica lui Slavici. Iat-o prezidînd în *Comoara* la destinele lui Duțu și ale tuturor celor ce nu știu că mai prețioase decît bogăția sînt Sănătatea și Cinstea : „Sănătatea ! Binecuvîntata de sănătate ! Sănătos să fii și ți-e destul un pumn de mălai, ca nici pe-un împărat să nu te dai !"

Dacă ne amintim deznodămîntul nuvelei, dacă nu uităm că nălucirea banului ia mințile eroului — încă din primele pagini, înfrigurarea lui Duțu ia proporții amenințătoare, delirante —, atunci vorbele alcătuite în fruntea nuvelei își dezghioacă întregul lor tîlc. Înțelepciunea ascunsă în ele răsună și mai tare și mai a luare-aminte decît fiorul metalic al cazanului — bănuit, cu frenezie, de comoară. Dacă nu uităm cumva această prevestire, autorul are grijă să ne-o rememoreze fie deschizînd firul povestirii înspre drama care trebuie să se întîmple de la o clipă la alta, fie apăsînd pe șirul cuvintelor în replica unor personaje. De fapt, văzută din acest unghi, tipologia personajelor este astfel organizată încît ele să poată răspunde — în orice clipă — la dangătul acelui *fatum* amenințător din preambulul gnomic.

Drept pentru care, adevăratul personaj central ne apare, metaforic vorbind, nu atît în ființa literară, nominalizată clar — Ghiță, Duțu etc. —, ci în dictatul primei fraze gnomice. O gnomie care ni se înfățișează — la început — ca prevestire, pentru ca, în final, să constatăm că ea joacă și rol de cod, adică de testament.

Prefăcută în numitor comun al personajelor și acțiunii în genere, această prevestire gnomică este, în fapt, definiția liminară a stilului de viață ce urmează să fie înfățișat, epic și caracterial, pe parcurs. De ea și numai de ea depinde viața personajelor unei proze, în numele ei — în armonie sau în

Scanned with OKEN Scanner

dizarmonie cu ea — acționează aceste personaje, sub egida ei greșesc dramatic sau își înalță statura pură a credinței de bine, de adevăr, de cinste, eroii lui Slavici.

Bine, veți spune, dar în cazul acesta, Slavici a urmărit să elucideze adevărul unei scheme morale, mai mult decît adevărul literar în sine, ceea ce acuză la el un didacticism etic manifest. Da, există la Ioan Slavici un cod moral, un cod care poate fi alcătuit din totalitatea prozei sale. În vîrful piramidei — care ar fi acest cod — stau : *adevărul*, *binele*, *dreptatea*, *cinstea*, *munca*, iar la baza ei alunecă elementele opozite ale acestor concepte și cadre de viață. Dar *norocul* ? Norocul există pretutindeni, „de-a lungul și de-a latul" acestei piramide și nu apără nici pe cel ce fuge de el, nici pe cel care-l găsește și se nenorocește de pe urma lui. Norocul — aflăm din toată literatura lui Slavici — nu este altceva decît stăruința de a fi om, de a nu ieși din ogorul *omeniei*. Iată că loteria literară — ca și loteria vieții dealtfel — este mult mai complicată și adevărul nu se obține cu o singură formulă.

Dar cu semnul magic al vieții adevărate se poate obține omenia. Așa cum aflăm din prevestirea gnomică a nuvelei *Pădureanca*, încă din prima frază, reluată întocmai în clipa nenorocirii (capitolul XXII) :

„Fă trei cruci și zi „Doamne-ajută" ! cînd treci pragul casei, fie ca să ieși, fie ca să intri, căci lumea din întîmplări se alcătuiește, iar întîmplarea e noroc sau nenorocire și nimeni nu știe dacă e rău ori bun ceasul în care a pornit, nici dacă va face ori nu ceea ce-și pune de gînd."

Întîmplarea, vrea să spună Slavici, poate să ușureze drumul spre omenie sau poate, dimpotrivă, să blocheze căile de acces, mai ales cînd omul înclină mai mult spre răutate în clipe de cumpănă. În ultima instanță, răutate și bunătate — urmărite în comportările, în gesturile obișnuite de viață ale individului uman — constituie epitema psiho-etică a multora din nuvelele lui Slavici. Dacă această dihotomie nu capătă prea des locul regal de mesaj augural, de prezicere, așezată în fruntea unor proze.— deși în textura lor epică mișună din plin — nu înseamnă că ea este exclusă de la festinul filozofic al stilului de viață pentru care Slavici moralistul pledează. Existentă în gîndirea și filozofia populară, ea nu putea lipsi din viziunea scriitorului ardelean, viziune închegată, dealtfel, în cuvinte de înțelepciune neaoș țărănească.

Gura satului se deschide cu un dialog indirect, imaginar, transformat în emblemă sui-generis, care, preluînd înțelepciunea populară, este totodată solia centrului narativ, a încărcăturii conflictuale : „Nu-i vorbă, răi sînt oamenii, încît mai răi nici n-ar putea să fie. Chiar și acela pe care toată lumea îl știe de bun își are ceasurile de răutate și nu avem decît să-l atingem unde-l doare, pentru ca să-l facem mai dîrz decît alții", după care, „releul" dintre gnomia generalizatoare și acțiunea concretă a nuvelei ni se pare deja operat. Autorul nu consideră de prisos acest contact electric și-l face numaidecît explicit : *„Dar nenea Mihu tot om bun rămîne"*. Se va vedea apoi din cuprinsul nuvelei că, în această propoziție-releu se află ironia latentă a unor stări contrare și că bunătatea protagonistului este, finalmente, rodul unor drame : „— Nevastă ! îi strigă Mihu aprins. Dă-mi pace ! Nu-mi pune foc în creștetul capului, căci să nu am Dumnezeu dacă nu sfarăm tot ce-mi cade în vedere [...] Ieșind în curte și mergînd pe la grajduri, Mihu nu găsea nimic după dorința sa, certa pe toți ce-i ieșeau în cale și nu-și mai găsea răbdarea obicinuită" ; neîncrederea de sine, mai ales cînd gura satului și legea nescrisă dar sfîntă a obiceiurilor de promisă nuntire îl pun pe înțeleptul Mihu în aspră

Scanned with OKEN Scanner

tăgadă, fac din Marta o icoană de suferinţă, umbrind destinul unei familii frumoase peste care plutea numai cuvenita seninătate sufletească. E adevărat, pînă la urmă — deşi desfăşurarea epică e făcută parcă să înăbuşe întrezărirea unui final luminos — nenea Mihu ascultă de vocea Bunătăţii lui fundamentale şi deci soluţia sau deznodămîntul răspunde propoziţiei de contact din prevestirea gnomică : *Dar nenea Mihu tot om bun rămîne.* [2] Şi asta, în ciuda *gurii satului* şi a celor mai chinuitoare chibzuinţe ilustrate de proverbiala, memorabila tăgadă ardelenească : „Nu ! nu încă ! să nu mă pripesc ! Să văz mai nainte, să mai întreb, să mă chibzuiesc, să mă încredinţez mai bine, să-l văz apoi cu ochii mei". De unde s-ar putea spune fără exagerare că unul din personajele simbolice din *Gura satului*, căruia i se subordonează filozofia social-morală a eroului (Mihu), este necruţătoarea *chibzuinţă* între bun şi rău în vederea unei opţiuni sănătoase care să spulbere şi neîncrederea faţă de sine, dar şi ravagiile vorbelor rele, menite de obicei — ca şi în fabula arghezianã — să mineze autoritatea, să diminueze personalitatea celui ce hotărăşte în dezacord cu opinia mulţimii clevetitoare, dar în armonie cu mintea şi fizionomia sa caracterială.

Bineînţeles, personajul-cheie este însăşi gura satului, care influenţează şi balanţa bine şi rău ; dramatic, drumul spre decizia finală a lui Mihu este îndelung pus la îndoială — cînd pe un talger, cînd pe celălalt — şi scriitorul nu uită să divulge cu sinceritatea analistului fin, descriptivist, raţiunea acestor însemnate dificultăţi :

„Ar fi purtat şi aceste suferinţe şi nu-l mîhnea decît un singur gînd : *ce va zice lumea* ? Toată viaţa a trăit astfel, ca lumea să poată vorbi numai de bine de dînsul : aşa învăţase de la părinţi ; aşa se obicinuise, aşa îşi găsea cea mai mare din mulţumirile vieţii, şi acum, deodată, vedea risipindu-se cea mai scumpă din preţul bogăţiilor şi al bunelor sale fapte" (s.n.).

Şi fiindcă sîntem în plină mitografie a chibzuielii, a neîncrederii cîntărite mereu de o necruţătoare balanţă, chipul acesteia apare nu o dată simbolic în nuvelă : cea mai trufaşă înfăţişare a dificultăţii de a alege, aşadar a confruntării dintre două forţe — gura lumii şi orgoliul personalităţii proprii — o constituie simbolica punte pe care se întîlnesc, în ziua sorocită logodnei, Mihu şi Cosma Florii Căzacului. Imaginea filozofică a acestei punţi este, desigur, o proiecţie originală a imaginarului epic a lui Ioan Slavici, dar cîtă apropiere între ea şi podurile minciunii din credinţele străvechi populare !

Este aici o metaforă a punţii pe care trebuie să se petreacă înţelegerea dintre cei doi — este şi un simbol al cinstei puntea aceasta, dar deopotrivă o balanţă pe care se cîntăreşte adevărul, adică un pod al minciunii :

„— Prost e făcută puntea asta, găsi Cosma.
— Imi pare rău, îi răspunse Mihu supărat, căci eu am făcut-o.

[2] In paranteză fie zis — şi ignor dacă lucrul s-a mai spus pînă acum — cred că Slavici a ratat, în favoarea acestei *bunătăţi*, un deznodămînt de o posibilă strălucire shakespiriană, previzibil dealtminteri pentru orgoliul unui om bogat, pînă la un punct, imposibil de înduplecat în hotărîrea lui. Dar asta arată încă o dată că, de fapt, ceea ce *magister dixit* în mesajul inaugural, trebuie să se îndeplinească întocmai. Soluţia aleasă este exact aceea *prezisă* la început, şi orice s-ar întîmpla, autorul nu poate ieşi din cuvîntul dat. Scriitorul se vrea adevărat de la un capăt la altul, *ca un proverb popular*.

Scanned with OKEN Scanner

— Apoi rău ai făcut-o, îi zise celălalt nerăbdător, încît nu pot să treacă doi oameni cinstiți pe ea.

— Poftește și treci ! grăi acum Mihu și sări la dreapta de pe punte.

— A, nu ! ferească Dumnezeu. A dumitale e puntea, îi răspunse Cosma, și sări la stînga în albia pîrîului.

Femeile nu se mai putură stăpîni și începură să bufnească."

În nuvela de care vorbim, dragostea — dragostea adevărată, ca izvorul de munte, luminată de flacăra pură a sufletelor — poartă, cu totul din întîmplare și numai din respect pentru structura literară internă, numele de Marta și Miron. Fiindcă, de fapt, *dragostea* se cheamă aici *dăruire* pînă la piscul înalt al sacrificiului — sancțiunea părintească ar fi putut acoperi absolutul —, se cheamă puritate înflăcărată și sfiiciune și curaj, dar înainte de toate se cheamă *dor*. Ca și indefinibilul dor din literatura noastră populară.

Nuanțele semantice ale *dorului* dintre Marta și Miron se rotunjesc în mai multe dialoguri, dar se încheagă în *cîmp conceptual* o singură dată, în mărturia definitivă a Martei în fața tatălui ei :

„— Lasă, taică, nu te supăra ! Nu fi mihnit ! Nu am să-l uit în viața mea, dar niciodată n-am să vorbesc despre dînsul. El s-a dus, pentru ca să nu se mai întoarcă. Poate însă că, dacă l-ai cunoaște, i-ai zice să rămîie : *atît e de nu știu cum, încît nu se poate să-l vezi și să nu-i duci dorul. Nu cer să-l mai văd, dar doresc, taică, să-l vezi și tu, apoi mărită-mă după cine vei voi*" (s.n.).

Un ciclu întreg din prozele lui Ioan Slavici este dedicat sentimentului de a trăi cinstit, adică unui stil de viață bazat pe liniștea sufletească pe care ți-o dau numai sănătatea și mulțumirea de a trăi. Cu atît cît ai, fără a rîvni la bun nemuncit. Fiindcă, dacă „banul e ochiul dracului", așa cum o dovedește și „Moara cu noroc", dar îndeosebi „Comoara", el nu este mai puțin un ferment al neomeniei, al dezumanizării.

Să ne amintim încă o dată fraza-cheie cu care începe *Comoara* ; prevestirea gnomică apasă îndeosebi pe cuvîntul sănătate și, dacă ne gîndim că desfășurarea acțiunii, deznodămîntul golesc de taine acest avertisment misterios, ne dăm seama că prozatorul a vrut să lumineze fără cruțare nenorocirile trupești și sufletești ale celui (celor) ce supraestimează banul în raport cu „binecuvîntarea de sănătate."

Numai că în *Comoara* e vorba de mai multe feluri de... sănătate. Tipologia ei ni se dezvăluie încă din paginile liminare ale acțiunii :

„Așa-i firea omenească : stă ascunsă pînă ce, ajuns omul în largul lui, se dă de gol.

E cîte unul pe care sărăcia-l face sfiicios, dacă nu chiar umilit, blînd la fire și totdeauna gata de-a le sări altora într-ajutor, încît ai zice că n-ar întrece nimic bunătatea lui dacă n-ar înăbuși-o sărăcia : cînd colo ,te pomenești că, ajuns bogat, nu mai vrea să-și aducă aminte de nevoile celor săraci și se dă pe față inima lui cea neagră.

Altul e-ndușmănit de sărăcie și n-are milă nici cu cei bogați, nici cu cei săraci ca dînsul, dar, ajuns bogat, se-mpacă cu lumea și se dă pe față ca un om cu inima miloasă."

Toate avatarurile comorii lui Duțu — începînd cu chinurile prin care trece el, descoperitorul comorii, pînă la pomojnicul pe care prietenul său, docto-

Scanned with OKEN Scanner

rul, îl crede smintit — nu sînt altceva decît un subtext narativ pentru a propune cititorului un eseu moralist despre puterea distructivă a banului. Comoara este un prilej de a declina, cu ajutorul unor întîmplări de un dramatism ironic, antinomii elementare ale vieții și literaturii : bogăție — sărăcie ; virtute — păcat ; noroc — nenorocire ; liniște sufletească — neliniște, adică tot ceea ce alcătuie sau dezagregă chipul omeniei și al neomeniei, avînd la bază banul. În totul, o nuvelă de structură tolstoiană, care-mi amintește, de pildă, sancțiunea aviditații din „Cît pămînt îi trebuie unui om". Dacă ar fi evitat căderea într-un detailism epic redundant, dacă și-ar fi limitat ambiția portretistică la Duțu și lumea lui (Stanca și alte posibile personaje din galeria pură a țărănimii), Slavici ar fi obținut în *Comoara* o nuvelă cu nimic mai prejos de geniul tolstoian, care ar fi răspuns în chip original la aceeași metaforă partitivă : *Cîți bani îi trebuie unui om.* Și, cu toate acestea, *Comoara* poartă în subtext întrebarea și răspunsul la o asemenea întrebare-pilot. Înfriguratul Duțu, care, odată posesor al tezaurului, își pierde definitiv liniștea și peregrinează ca o solie a diavolului, negăsindu-și nicăieri astîmpărul, siguranța sau încrederea în sine — pe care le avea, din plin, ca om sărac —, este simbolul absolut al gnomiei folclorice : *banul e ochiul dracului* sau *dracul însuși* (*pe comoară*). Prozatorul lasă să se întrevadă victoria mitului și, odată cu ea, victoria curățeniei sufletești a tuturor celor ca Duțu — și ca Stanca, soția lui — declinînd pămînteasca bună-cuviință și credință sfîntă că numai banul muncit este drept și că tot ce pică din... senin e avere blestemată, păzită de aripile diavolului.

Se află în acest comportament al protagonistului fizionomia unei credințe populare și, prin pana scriitorului, prea conștient de adevăr — dovadă că l-a izolat cu luciditate, amestecînd în jurul comorii toate păcatele, lăcomia și viclenia unor personaje provenite din clase suprapuse, opozite —, o definiție a *cinstei ca sfîntă naivitate*, o definiție adică a unui *stil de viață*. Un stil ce nu putea să fie demn — Slavici o demonstrează destul de explicit pe căi narative — decît de chipul unor oameni ca Duțu. În alunecările personajului între bine și rău, între neomenie și omenie, învinge pînă la urmă nu efigia vechilor monezi aurifere, halucinante, ci efigia mitului purificat(ă) de însăși demnitatea străluminată a omului din popor. Cea mai bună dovadă — și e numai una din puținele care pledează pentru ierarhia superioară a unui scriitor de superbă reușită psihologică — e replica lui Duțu care încheie nuvela, peste o droaie de cuvinte contrare și dănțuitoare la marginile adevărului, ca... *dracul pe comoară* :

„— Dacă nu vrea să creadă, adause Duțu, nu poți să-i faci silă ! *Adevărat ți-e numai ceea ce crezi*" (s.n.).

Acest magnific final gnomic nu este altceva decît propoziția cea de pe urmă care trebuie să răspundă prin logica ei de viață, prin adevărul ei, adevărului literar, care, pentru Slavici, nu este altul decît adevărul vieții. Oare e nevoie să explicităm în plus ? „Adevărat — spuse Duțu — ți-e numai ceea ce crezi." Adevărat înseamnă, în *Comoara*, sănătate, devreme ce neadevărul — comoara, ochiul dracului — îi smintește pe toți, și tot tezaurul cazanului se risipește în vînt ca o noimă, de parcă nici n-ar fi fost : halucinant ca flăcările ce dănțuie — în noaptea de Înviere, după credința populară — pe

Scanned with OKEN Scanner

presupuse, amăgitoare comori. Şi finalul îşi dă mîna cu începutul, adeverind prevestirea :

„Sănătos să fii, şi ţi-e destul un pumn de mălai, ca nici pe-un împărat să nu te dai !"

Dar şi gnomia preliminară, şi corolarul mitic din final sînt nu o dată confirmate pe parcurs pe scara pe cît de rămuroasă pe atît de nesănătoasă, de fapt o fracţie suprapusă care are drept numitor comun, banul : omenie — neomenie / sărăcie — bogăţie. Iată una din frazele descriptiv-concluzive ale dezrădăcinării din puritate :

„Nu se mai îndoia că e fermecată comoara şi era hotărît să nu se atingă de ea cum nu te atingi de omul înciumat. *Ce folos de bogăţie, dacă ea, chiar din clipa în care-o atingi, te face din om neom ?!*" (s. n.)

Definindu-şi personajele — puritatea, liniştea sufletească, cinstea, simboluri care răspund la nume ca Duţu sau Stanca — Slavici excedează concluzia morală, apasă cred prea mult pe verbul eseului etic :

„El şi Stanca şi copiii lor se mulţumeau cu puţin şi se simţeau fericiţi în sărăcia lor : chiar fiind bogaţi, nimic nu-i făcea să se bucure, aşa deodată, de bogăţiile lor. Pofta-ţi vine numai încetul cu încetul" (s.n.).

Personajul *ban(i)* dezumanizează şi, insinuîndu-se în sufletul lui Duţu, ajunge chiar să-i modifice trăsăturile chipului :

„Nu se putea ! Duţu al ei nu era un om care poate să facă rău ! Şi totuşi cînd se uita la el *faţa lui nu mai era ca mai înainte* — voioasă, deschisă şi pusă pe luare-n bătaie de joc — *era în ea ceva aspru şi nemilos, ceva ce te făcea să simţi pe omul care poate să şi omoare*" (s.n.).

În casa omului cinstit, banul venit pe altă cale decît pe aceea a trudei obişnuite preface liniştea în chin, ceea ce se constată pe viu, din plînsul dramatic, din lamentaţia sinceră a Stancăi, în urma descoperirii bănuţilor de aur ascunşi sub pernă de Duţu :

„Sărac de tine şi de mine şi de noi toţi ! suspină în cele din urmă. *Ce frumoasă ni-a fost viaţa şi cît de grea ni s-a făcut deodată !* În zadar văd cu ochii şi tot nu cred şi chiar dac-ar fi, tu tot tu-mi rămîi ! Eu nu ştiu nimic ! n-am văzut ! singur sufletul meu să ştie !" (s.n.)

Cînd Duţu peregrinează înspăimîntat pretutindeni — de fapt, comoara peregrinează, fiindcă ea îl poartă şi tot ea îl năuceşte — autorul taie firul naraţiei cu o precizie frustă de filozofie morală :

„Ah, satul lui ! *Ce bine era în satul lui ! Ce fericit era el în casa lui de om sărac !*" (s.n.).

Am putea, dacă lucrurile ar merita cu adevărat, — şi dacă ele n-ar sări, de la sine, în ochii cititorului, — să urmărim cîmpul lingvistic al substantivului *sărăcie* ca termen corelativ al *fericirii*, nuanţele semantice ale *bogăţiei* în corespondenţă imediată cu *nenorocirea* şi *neliniştea*. N-o facem, tocmai din cauza evidenţei cu care prozatorul operează asocierile şi disocierile numite, în intenţia — subliniem aceasta — organizării unui univers conceptual dinamizat, semnificat de însăşi globalitatea epică, definit treptat în părţi şi în în-

Scanned with OKEN Scanner

treg, în toate componentele care structurează conceptul dezintegrării umane sub zodia funestă a cupidității, a banului.

Și, în ciuda acțiunii stufoase, a prea multor planuri conflictuale — care se întretaie în *Pădureanca*, nuvelă cu trunchi de roman — care alta e cauza tuturor nenorocirilor, decît banul, bogăția? Numai acestea, unite la un loc, iau chipul înfumurării, al lăcomiei, dar și al dreptei răzbunări. Oamenii mor aici nu numai de holeră, dar și sub roțile mașinii de treierat, încît moartea lui Iorgovan, în final, este sancțiunea simbolică a răutății bogătoiului Busuioc; pedepsit și pentru destinul frînt al fiului său, și pentru nefericirea pe care puterea bogăției o răspîndește pretutindeni în jur, stricînd viața Siminei, dragostea lui Șofron... Oricît de disimulată în pasta acțiunii — și îndeosebi în conturul caracterial al eroinei, sigilat de puritate —, concluzia scriitorului, nespusă, este că dragostea ar fi învins. Ar fi învins prin ea însăși, dacă n-ar fi fost măcinată de prejudecata grea a discrepanțelor sociale pe care le creează malefica bogăție. Personaj care, în *Pădureanca*, însumează fațete noi, diferite, față de cele definite în — să le zicem așa? — prozele „scurte" ale lui Slavici sau în romanul *Mara*. Dar nu există nedreptate pe lumea asta provocată de puterea banului care să nu se întoarcă împotriva celui ce o face. Încît, bogătașului Busuioc — cel ce refuză să-i înapoieze banii lui Șofron — parcă i se potrivesc vorbele spuse lui Tașcă, orzarul de la Obor, din *Hanul ciorilor*, de Sfredeluș:

„De unde poți tu să știi prin ce fel de mîini a trecut banul pe care-l ai la tine? *Știi însă cu cîtă sete aleargă omul după el, și cu cîtă îndîrjire îl păstrează. Tu l-ai luat, dar poate acela, de la care l-ai luat, nu ți l-a dat cu toată inima, sînt și bani legați, ca jaf să fie cu ei și praf să se facă*" (s.n.).

Drept e că o astfel de butadă gnomică pare a fi „ruptă" din *Comoara* sau din *Moara cu noroc*, dar este la fel de binevenită în *Hanul ciorilor*, în care Tașcă poartă și el în suflet obsesia nedreptății făcute nepoatei sale, după moartea fratelui, căpătîndu-și liniștea numai după ce reface împărțeala..., „despărțind cinstit ceea ce e al fetei de ceea ce e al lui" (conform cu cea din urmă frază a povestirii).

Iată, așadar, încă un personaj deschis care circulă nestînjenit de la o proză la alta, motiv formal pentru Slavici de a-i schimba numele în funcție de noul teritoriu epic: într-o nuvelă se numește Busuioc, în alta Duțu, Tașcă sau moș Mărian...

În legătură cu acest din urmă personaj, moș Mărian, din nuvela *O viață pierdută*, cred că particularitatea lui în literatura lui Slavici ar părea mult mai puțin stranie, dacă teza de la care se pornește ar fi nu dezrădăcinarea de sat, ci tot *dorința de avuție*, de avere. Moș Mărian părăsește, e adevărat, satul — pe cînd era departe de a fi moș, pe cînd era încă foarte tînăr —, dar nu desprinderea de sat este cea care distruge viața lui și a fiicei sale, Sevasta. Dubla dramă se găsește explicată *in nuce* în chiar confesionalul tragic al bătrînului, care, într-o... bună seară, îi înfățișează Sevastei nexul neputinței, al ambiției de a strînge bani — ambiție fără margini care se întoarce împotriva vieții și a fiicei sale și care-i pecetluiește destinul sub zodia vidului:

„Am avut doi cai și o căruță. Și cînd încărcam povara mușteriilor, și cînd primeam banii, și cînd îi puneam în șerpar și cînd gîndeam că îi am, nu știu cum mă apuca un fel de dezmierdare, *încît mereu trebuia să doresc tot așa și iar*

Scanned with OKEN Scanner

așa. Am avut apoi cincizeci de galbeni și am fost mulțumit. Voiam să mă întorc. Dar am avut cincizeci și unu și nu mă mai puteam întoarce, fiindcă trebuia să rîvnesc la o sută" (s.n.).

Și, de fapt, moș Mărian strînsese mai mult ; ceea ce nu strînsese însă la sufletul lui era însăși viața lui, ceea ce nu putea conștiința lui să ignore era vinovăția de a fi frînt astfel destinul Sevastei...

Nu mai încape îndoială, Slavici nu avansează aici o teză semănătoristă, el își apără, în continuare, propriile lui teze morale, personajele dragi codului său literar, pe care le-a urmărit cu lucidă îndărătnicie filozofică în întreaga sa creație. O *viață pierdută* este încă o verigă în lanțul demonstrației că setea de înavuțire, de bani, e un tăvălug necruțător ; dărîmă totul în cale încă din clipa în care pune stăpînire pe om.

Fără a mai intra în amănunte, — date fiind nenumăratele exegeze și comentarii ce i-au fost dedicate — *Moara cu noroc* este capodopera ce stă în fruntea acestui cod etico-artistic. Și în ordine estetică — și în planul tragicului omenesc subordonat unei patimi devoratoare —, nuvela deschide și închide totodată universul definitoriu al cupidității halucinante, tipologia tuturor personajelor subordonate acestei patimi — personaj central : *dezbinarea*, *ura*, *crima*, *gelozia*, *răzbunarea*, *minciuna*, *deșertăciunea*, *nenorocirea* și corolarul sau liantul cel mai hidos al acestora : *dezumanizarea* sau *neomenia*.

Rînd pe rînd, acești termeni pe care Slavici îi scrie cu majuscula urîțeniei sufletești — pe chipul lui Lică Sămădăul, pe al lui Ghiță, chiar și pe chipul unor personaje creionate fugar : Buză Ruptă ori Săilă Boarul — își adună nuanțele într-un cîmp conceptual care definește la antipod omenia, liniștea sufletească. Mereu indirectă, dar mereu prezentă la bară, pledoaria lui Slavici este, desigur, tot una de natură etică ; leacul împotriva patimii este îndemnul, parafrazez : „mulțumește-te cu cît ai, nu rîvni la ce nu-ți aparține, ca să fii fericit". Dar, mult mai puternică decît șoapta ascunsă în sinele, originar, cinstit, al unui Ghiță, ea — patima — prinde aripi negre și nimic nu o mai poate opri :

„Ghiță întîia oară în viața lui ar fi voit să n-aibă nevastă și copii, pentru ca să poată zice : «Prea puțin îmi pasă !» *Se gîndea la cîștigul pe care l-ar putea face în tovărășia lui Lică, vedea banii grămadă înaintea sa și i se împăienjenecu parcă ochii...*" (s.n.)

Să reținem acest verb care apare nu o dată sub pana prozatorului, fie întocmai, fie în multe atle variante lingvistice. Cu el, scriitorul țese încet, dar sigur plasa în care cad rînd pe rînd victimă personajele bine știute : nu, desigur, nu prozatorul le ucide, nu el le pregătește meritata moarte, ci filozoful etician. Dacă aș avea ceva mai multă pasiune pentru statistica lingvistică, aș număra frecvența de apariție a substantivului și adjectivului : *strîmtoare*, *strîmtorat*, ori de cîte ori vine vorba de împătimirea, de alunecarea fatală a lui Ghiță :

„Ghiță își pierduse bunul cumpăt și tocmai pentru aceea *se simțea în strîmtoare față cu Lică*" ; „Dacă s-ar fi mîngîiat cu gîndul că mai curînd ori mai tîrziu i se va dovedi nevinovăția și vor rămîne de rușine toți aceia care îl cîrtesc acum și se ivesc pe la portițe, ca *să-l vază în strîmtoarea lui*..." (s.n.) ș.a.m.d.

Nu voi merge, firește, pînă acolo încît să cred în intenționalitatea conștientă a scriitorului privind frecvența acestui cuvînt. Dar, chiar dacă viziunea

Scanned with OKEN Scanner

stilistică a lui Slavici n-a fost organică în acest sens, nu putem în schimb să nu remarcăm metaforica oponentă dintre „lărgimea" materială a lui Ghiță în raport direct proporțional cu „strîmtoarea" lui sufletească, mereu mai mare, mai dramatică, mai fatală.

Dar în romanul *Mara* nu asistăm oare la aceeași strîmtoare a sufletelor din cauza banilor ?

Marta Bocioacă, de pildă, manevrează sufletul — și atît cît i-a reușit, chiar și trupul — lui Trică prin viclenie, dar plăcerile sperate împreună cu feciorul au ca punct de siguranță prețul răscumpărării din cătănie : șaptesprezece sute de florini. *Verboncul* însuși, întreg ceremonialul prin care împărăția recrutează — cu muzică, vivandiere și vin — este un ceremonial dramatic, sprijinit în primul rînd pe puterea, pe năluca banului. Dacă Trică se hotărăște să se alăture verboncului, o face pentru a-și răscumpăra de data aceasta libertatea sufletească, independența și omenia pe care — în casa lui Bocioacă — riscă s-o rătăcească.

Natl, soțul frumoasei și năpăstuitei Persida, își strică liniștea lui și a familiei tot din cauza puterii necurate a banului : jocul de cărți. Și cînd crezi că, în fine, înțelepciunea pune stăpînire pe aceste ființe — mai mult sau mai puțin respinse de destin — scriitorul pune în gura Marei acea mărturisire de noapte tîrzie prin care Persida află *cît a strîns* mama ei, de vreme ce poate să lanseze o atare definiție :

„— Banul, draga mamei — urmă ea — banul e mare putere, el deschide toate ușile și strică toate legile, iar tu ai bani, destui bani, mulți bani. [...] eu am adunat pentru voi cîte puțin și din ce în ce mai mult."

Că *puterea banului e mare* — cum o subliniază apoi, în contextul imediat, scriitorul însuși — o demonstrează faptul că Persida, deși nenorocită mai înainte, în urma tribulațiilor ei conjugale, se simte, aflînd vestea „comorii" mamei sale, altfel. Și Slavici pare a pune în gura ei o confirmare a unei credințe exprimate deja în *Comoara* și pe care am citat-o în întregime în paginile de mai sus ; să ne-o reamintim :

„Altul e-ndușmănit de sărăcie și n-are milă nici cu cei bogați, nici cu cei săraci ca dînsul..."

În *Mara* se confirmă teza prefacerii umane prin bogăție și sărăcie, de data aceasta cadrul de referință fiind incertul, înneguratul Natl :

„De ce adică Natl era mereu posomorît și răstit ? De ce era nerăbdător ? De ce bea, de ce juca cărți ? De ce era nemulțumit cu soarta lui ? *Pentru că era deprins să trăiască bogat și trăia acum sărac, scos de dînsa din averea lui*" (s.n.).

În dicționarul patimilor și nenorocirilor pe care le aduce banul — prezent în prea mare măsură ori tot pe atît de mult rîvnit cînd lipsește —, trebuie să adăugăm și nefericirea *dragostei*, adică pustiirea sau — și mai propriu ar fi să-i spunem așa —sărăcirea ei. Este ceea ce Slavici lasă nu o dată să concludă cititorul, scriitorul părînd a nu colabora — întotdeauna în mod explicit — la această prezentificare crudă a viziunii sale. Dar, bineînțeles, alunecarea de pe scara omeniei se produce — așa cum o constatăm în literatura prozatorului ardelean — numai atunci cînd oamenii poartă slăbiciunea ori patima aceasta în sîngele, în biografia lui psihosocială.

Scanned with OKEN Scanner

Există o soluție pașnică, un remediu minunat pentru a ieși cu fața curată de sub încleștarea necurată a acestor patimi necurate? Bineînțeles că da: *munca*, *hărnicia*, *învățătura*, adică luminarea minții prin învățătură și dîrzenie, într-un cuvînt, cinstea și lupta de sine și cu lumea, pentru o viață cinstită, în dorința de *a răzbate*.

Iată cum, în stilistica socio-civică a personajelor care duc la decăderea omului, se află, pe un plan, sentimentele și comportările reprobabile, pe celălalt plan, gajul *reușitei* cinstite: marile repere ale *omeniei* subliniate mai sus.

Budulea Taichii, Popa Tanda și, în mare parte, Mara — prin personaje ca Trică — sînt replicile optimiste ale scriitorului față de o galerie comportamentală ce părea să invadeze, cu tonurile ei întunecate, *tipologia omeniei* propusă de scriitorul ardelean.

Oricum, grație acestei balanțe parcă mereu prezente în literatura lui Slavici, ai fi tentat să afirmi că scriitorul riscă să cadă, cum spuneam la început, într-un simplu maniheism moral. Din fericire, procesul, mult mai amplu și mult mai complex de investigare a conștiințelor, dezvăluie în Slavici un psiholog viguros, căruia nu-i lipsește rafinamentul vital propriu unor mari creatori de temperamente și figuri literare. Să nu uităm că, dincolo de portretul ca atare al acestei figuri, rămîne să se confrunte cu rigorile esteticii atmosfera datorată limbajului frust, de o pregnantă coloratură folclorică, bazată în primul rînd pe citatul gnomic popular.

Astfel, începînd cu *prevestirea gnomică* — personaj prezent în aproape fiece proză și, ca structură itinerantă, în toate la un loc — și continuînd cu marile virtuți și păcate omenești, Slavici caută mereu exemple vii la marile definiții și credințe de viață ale poporului român. Că aceasta poartă pînă la urmă un nume propriu ține de regulile literarității. Adevăratele personaje sînt emblemele unor sentimente morale și psihice numite așa cum le-am numit, rînd pe rînd, pe parcurs: lăcomie, cinste, bani...

Și-a propus oare Slavici să acopere întreg acest *repertoar*? E vorba de o intenție organică, dirijată conștient, matematic? În ce mă privește, n-aș risca o atare afirmație.

Mai degrabă aș putea spune că, sub imperiul miturilor și al credințelor morale ale poporului, — dar și al harului său, deseori genial, har înălțat pe soclul unei biografii estetice propice unui asemenea proiect, — Slavici a scris despre toate aceste credințe, obiceiuri, sentimente și lucrurile i-au ieșit așa cum i-au ieșit, în chipul cel mai firesc. Tot așa cum reușește un mit popular sau o doină, fără a putea fi programate în substanța lor ideologică și estetică.

Dacă poetul din Hordou intenționase în chip lucid, programat, să închege un dicționar lirico-epic al mitului românesc — inițiat dealtminteri de *Atque nos* — prozatorul din Șiria nu și-a propus, și nici nu putea să-și propună, un dicționar psiho-etic al comportamentului omenesc, întemeiat pe viziunea înțelepciunii populare românești. Și totuși, această poetică a fost întreprinsă de Slavici — ea poate fi urmărită și „explicată", termen cu termen, în mișcarea prozelor sale.

Iată de ce, n-am fi putut escamota adevărurile vitale, revelatorii, propuse de această poetică și ni s-a părut că a vorbi despre personajele lui Slavici înseamnă a întoarce filele unui lexicon psiho-civic, al unui dicționar de morală.

Să nu uităm precizarea: un dicționar viu, ilustrat.

Scanned with OKEN Scanner

MIHAIL SADOVEANU — PRELIMINARII LA O SINTEZĂ MONOGRAFICĂ A OPEREI

de NICOLAE MANOLESCU

Ceea ce ne atrage atenţia în critica mai nouă a operei lui Sadoveanu este că, socotit un scriitor în fond incomparabil, autorul *Divanului persian* este comparat de fapt cu aproape toţi scriitorii lumii. Tonul l-a dat, ca de obicei, G. Călinescu : „El are realismul unui Balzac şi melancolia unui romantic, meditaţia aspră a lui Miron Costin şi voluptatea senzorială a unui Rabelais". Epopeic precum Homer, tragic precum Shakespeare, poet somptuos al naturii ca Chateaubriand, Ovidiu magistral născut în Dacia noastră... La începuturile sale, prozatorul era cel puţin, raportat la contemporanii imediaţi ori la scriitori care, ca Gogol sau Zola, l-ar fi putut influenţa. Mai tîrziu analogiile au devenit retorice. O explicare a acestui interesant fenomen trebuie să ţină cont în general de împrejurarea că marele scriitor, printre cei mai de seamă ai literaturii noastre, nu mai e simţit, după primul război, adică tocmai atunci cînd îşi scrie cărţile fundamentale, contemporan cu contemporanii lui. Nu e romancier, într-o epocă în care romanul acaparează proza. Este, cum spune cineva, „un scriitor de tip arhaic, epopeic, mitic şi tragic", într-un moment în care romanul e psihologist, intelectualist, experimental şi autobiografic. Nu pare a participa la nici una din tendinţele înnoitoare ale prozei moderne. Are o viziune romantic-paseistă asupra lumii, fiind un contemplativ ce tinde spre împăcarea conflictelor reale prin meditaţie, într-o Europă sfîşiată care pretinde scriitorului spirit pragmatic şi acţiune politică. Lucrurile se cuvin privite mai îndeaproape.

Debutînd în 1904, Sadoveanu se află, în toată prima perioadă a literaturii sale, cum e şi firesc, sub înrîurirea prozei secolului al XIX-lea. O parte din surse le-a indicat el însuşi, altele sînt şi ele vizibile cu ochiul liber. Autorul *Crîşmei lui Moş Precu* şi al *Şoimilor* a fost marcat profund de Daudet, Maupassant şi Zola, superficial de Flaubert şi Balzac şi aproape deloc de Stendhal ; are afinităţi cu Dickens, mai puţin cu Thomas Hardy, deşi îl citea şi-l iubea ; cu Turgheniev şi Sienkiewicz, nu şi cu Dostoevski şi Gogol, iar dacă e interesat de cel din urmă e ca autor al lui *Taras Bulba*, şi nu al *Sufletelor moarte*. Continuă deci linia moartă a realismului sentimental şi a naturalismului descriptiv. Din literatura română, după Neculce, Creangă şi povestitorii populari anonimi, l-au influenţat pe tînărul Sadoveanu în special Vlahuţă şi Caragiale.. Dar şi G. Sion, N. Gane, Delavrancea şi Duiliu Zamfirescu. În 1928, cu *Hanu-Ancuţei*, începe epoca maturităţii lui artistice ; nu puţini văd o „ruptură" între ea şi aceea anterioară ; şi nu doar de valoare a operelor, dar şi de concepţie artistică (mă număr printre aceştia ; mai mult, cred că ideologia şi arta lui Sadoveanu se găsesc concentrate, la nivelul cel

Scanned with OKEN Scanner

mai de sus, în doar trei părți din al patrulea deceniu). Între 1904 și 1928, literatura însăși se schimbase foarte mult, la noi ca și pretutindeni, războiul mondial săpînd un abis între două lumi, a căror viață, morală, filozofie, gusturi sînt foarte deosebite. Secolul al XIX-lea se sfîrșește cu adevărat în marasmul războiului. Oamenii de după 1918 sînt în toate privințele niște oameni noi. Și idolii lor sînt noi. Schimbarea la față a literaturii este ea însăși fără precedent. Întrebarea este dacă evoluția lui Sadoveanu poate fi privită în sensul evoluției artistice generale. Impresia aproape unanimă a fost că nu. El continua să pară mai legat de Anatole France decît de Proust și Gide, de moștenirea romantismului și a naturalismului decît de Thomas Mann și de Hermann Hesse, ca să nu mai vorbesc de Kafka, Musil, Virginia Woolf, Malraux ori Camus. Și totuși, el e mai tînăr cu cîțiva ani decît primii, iar o parte din opere îi apar împreună cu acelea ale ultimilor: *Baltagul* în același an cu *Calea Regală*, *Creanga de aur*, cu *Condiția umană*, *Frații Jderi* începe odată cu romanul lui Musil și se încheie în anul *Jocului cu mărgelele de sticlă* al lui Hesse. Dintre români, Sadoveanu e contemporan cu patru generații: a lui Brătescu-Voinești, a lui Rebreanu, a lui Camil Petrescu și a lui Holban. Așadar, cu supraviețuitorii secolului al XIX-lea și cu reformatorii prozei noastre din secolul al XX-lea. Este el însuși un supraviețuitor sau un reformator? Dacă spiritul literaturii sadoveniene s-ar fi oprit la acela al *Povestirilor* de tinerețe, ar fi fost ușor de răspuns. Dar *Divanul persian* ridică importante dificultăți. Și, dacă nu e nevoie de mare perspicacitate ca să înțelegem ce desparte literatura lui Sadoveanu de aceea modernă, mult mai greu ne vine să descoperim ce le apropie. Poate de aceea Sadoveanu nu e niciodată raportat, cum spuneam, la contemporanii lui. Perspectivă periculoasă, care a rupt treptat critica operei de dificultățile prezenței ei în lumea noastră. Cine citește critica poate rămîne cu impresia că Sadoveanu este și actual, și universal; cine citește opera se lovește la tot pasul de aparenta ei inactualitate și de caracterul ei, vai, provincial. Și, în loc să explice faptul, criticii îl ocolesc, inventînd un scriitor pe care nici un cititor nu-l descoperă cu adevărat în operă.

Se spune că Sadoveanu este un scriitor modern; aș spune mai mult: Sadoveanu este un scriitor contemporan — contemporan cu noi și, în multe privințe, contemporan cu literatura contemporană. Cum participă Sadoveanu la literatura contemporană, prin ce se înrudește și prin ce se separă de ea; originalitatea lui, luînd adesea înfățișarea unei nepăsări absolute față de inovațiile prozei moderne, *ce* opune acestei proze moderne, *care* este concepția lui estetică. În fine, vrem să-i deducem viziunea asupra omului și asupra societății, pe care această idee de artă se clădește, cu alte cuvinte, filozofia.

Tematic, o parte din opera lui Sadoveanu se inspiră din viața modernă. Mai ales romanele propriu-zise au subiecte, cum spunem astăzi, de actualitate. Întîiul lucru ce se observă în acestea este neaderența sufletească a scriitorului la societatea industrială. O anume tendință de retragere în trecut ori în natură a fost constatată de mult la el. Această atitudine s-a confundat, cel puțin la începuturile activității lui, cu aceea curentă în jurul lui 1900 și chiar mai tîrziu, cînd industrializarea punea în pericol structuri sociale și morale străvechi, prin proletarizarea unor întinse pături de țărani, stîrnind nu numai opoziția unor scriitori, dar și pe aceea a sociologilor, care se confruntau asupra căilor de modernizare a României. Criza socială ce se declanșează pe la jumătatea secolului trecut și se prelungește cîteva decenii după 1900 ridica tuturor problema conservării acelor tradiții de viață pe care rapidele prefaceri economice le periclitau; și, deopotrivă, problema acceptării necesi-

Scanned with OKEN Scanner

tăţii istorice. Sadoveanu însuşi ne apare sfîşiat între paseism, expresie a inaderenţei, şi sentimentul progresului inevitabil.

În publicistica lui se remarcă adesea un bun simţ politic, o încercare de a înţelege şi explica. Multe din articole reprezintă rezonabile luări de atitudine ale unui spirit liberal şi democrat, care îşi acceptă timpul, deşi îl critică, şi pare convins că ceasornicul istoriei nu poate fi dat înapoi. Ca atîţia dintre contemporanii săi, Sadoveanu a simţit criza civilizaţiei moderne şi, de exemplu, într-un articol din 1930, a exprimat-o cu claritate :

„În supremaţia lui (de astăzi), omul stă singur şi neliniştit. Inteligenţa lui a scornit lucruri interesante şi va mai scorni. Trenul, vaporul şi automobilul ; telegrafia şi telefonia ; cinematograful, radiofonul şi aeroplanul sînt cuceriri care-i justifică mîndria. A clădit oraşe gigantice ; e adevărat, ştie şi mijlocul să le dărîme, prin schijă şi foc, c-o uimitoare uşurinţă. A deschis puternici ochi asupra microcosmosului. Pentru toate îşi poate adresa legitimă laudă. Pe lîngă acestea, aurul, podoabele şi satisfacţiile plăcerilor par a-l mîna şi mai aprig într-un salt de cucerire a vieţii materiale ; acesta e comandamentul general al lumii europene şi americane de azi. De la începutul veacului, Mephisto stă iarăşi lîngă Faust..."

Aceste idei revin şi în cărţi, în *Olanda* bunăoară. Iar patru decenii după povestirea *Ion Ursu*, Sadoveanu s-a dezis de viziunea de acolo, care este şi a altor scrieri din tinereţe.

Însă, alteori, lucrurile sînt privite de scriitor din perspectiva opusă, accentele căzînd pe teama de distrugere a vechilor valori, de degradarea morală şi de excesele noii ordini capitaliste. În *Împărăţia apelor*, faptul semnificativ este că fugarii în singurătatea naturii se recrutează dintre ţărani şi tîrgoveţi ; viaţa în aglomerările urbane le produce greaţă, deşi aceste aglomerări nu sînt decît tîrgurile meschine de la sfîrşitul secolului al XIX-lea. Înainte ca oraşul să fie cu adevărat un infern, Sadoveanu vede în el Sodoma şi Gomora epocii moderne. Îşi alege eroii dintr-o lume care se apără de civilizaţie înainte de a o cunoaşte, critica burgheziei noi fiind la fel de romantic-naivă cum este şi elogiul satului cutumiar. Unele romane (*Paştele Blajinilor* sau *Nopţi de Sînziene*) pot fi considerate, la o privire superficială, un fel de romane ale Restauraţiei : speriat de corupţia, brutalitatea şi amoralitatea burghezului, prozatorul reinstaurează o stare de lucruri anterioară. Pădurea Borzei, ameninţată de spiritul practic al inginerului Bernard, rezistă, solidarizînd în rezistenţa ei simbolică pe toţi apărătorii arhaicelor structuri. Şi, finalmente, inginerul se dă bătut. Boierul din *Paştele Blajinilor* fiind idealizat, iar arendaşul, caricaturizat, conflictul nu rămîne totuşi în această etapă sentimentală : scriitorul glorifică triumful celui dintîi asupra celui din urmă. Zguduit de transformarea prea rapidă a lumii, scriitorul o refuză aproape instinctiv.

În aceste condiţii, apropierea lui Sadoveanu de sămănătorişti şi de poporanişti e normală pentru întîile lui cărţi. Împreună cu ei, marele prozator opunea civilizaţiei moderne trecutul. Tot ce putem afirma deocamdată este că această rezistenţă, explicabilă istoriceşte şi socialmente, e naivă cîtă vreme pericolul însuşi al alienării capitaliste era mai puţin grav, la 1900, decît era rămînerea în urmă a ţării prin conservarea multor relaţii de tip feudal, prin lipsa de eficienţă economică, prin incapacitatea instituţiilor politice de a rezolva situaţia ţărănimii. Ne mirăm de evaziunea sămănătoristă, de refugiul din faţa unor înnoiri necesare. România se găsea abia în perioada adaptării glorioase la oraş, maşină, industrie. „Natura" nici nu fusese bine părăsită şi redevenea un paradis pierdut : acest rousseauism era un semnal de alarmă

Scanned with OKEN Scanner

prematur, fiindcă tînăra burghezie românească era ahtiată după roadele industriei moderne, bucuroasă a sacrifica natura, a polua apele, a urca muntele cu automobilul. Ecologia ingenuă a lui Sadoveanu venea prea repede. Orașele de la 1900 erau încă niște sate mari, noroioase și necanalizate. Sute de kilometri de cîmpie, de pădure și de apă le despărțeau, transportul era precar, așa încît problema cea mai acută era mai curînd aceea de a introduce confortul decît de a-l blestema. Și este uimitor să-i vezi personajele evadînd din tîrguri mizere într-o insulă încă și mai mizeră ; că, în loc să caute a se civiliza, caută a se sălbătici. Frumusețea peisajului nu constituie un argument : numai omul cultivat și orășeanul au, în acest sens, simțul naturii. Moș Hau sau lelea Ileana din *Împărăția apelor* sînt, ei, insensibili la natură, vădind doar o inadaptare la orașul modern ? În același fel se pune și problema idealizării trecutului preburghez : nu exista nici un motiv ca relațiile feudale și un fanariotism ce mai părea de dată recentă să treacă drept preferabile relațiilor noi. Sau, dacă era unul, el avea un pur caracter sentimental, reprezenta o formă de ostilitate instinctivă.

Paseismul și idilismul întîilor povestiri sadoveniene au fost criticate și dintr-un alt punct de vedere. E. Lovinescu are meritul de a fi pus punctul pe i într-un pasaj din *Istoria civilizației :*

„Și Rusia s-a deșteptat tîrziu la civilizație — scrie autorul — păstrîndu-și ca și noi vechea structură agrară ca temelie a vieții naționale. Prin Pușkin, Tolstoi, Dostoevski, Turgheniev, Gogol și alții, ea îmbrățișează totuși întregul popor rus și e esențial urbană. Eroul ei tipic e un intelectual, frămîntat de probleme sociale, un agitator revoluționar, un vizionar sau un ideolog preocupat de chestiuni morale și religioase, într-un cuvînt un om cu o bogată viață sufletească. El nu e cuconul Gheorghieș, nici cuconul Andrieș ; cînd totuși au apărut și acești boiernași cu neantul vieții lor intelectuale și cu micile manii și deprinderi ale unei epoci în proces de dizolvare, ei au întîlnit pana satirică a lui Gogol din *Suflete moarte* și nu sentimentalismul romantic al scriitorilor moldoveni."

Observațiile lui E. Lovinescu au putut lăsa impresia greșită că se tăgăduiește literaturii sadoveniene intelectualitatea și, în cîteva rînduri, criticii au încercat să definească tipul ei specific de „gîndire" care, în chip evident, nu e acela al lui Gogol sau Dostoevski. E. Lovinescu nici nu avea cum să se refere la acea dată la operele de maturitate ale prozatorului, așa încît filozofia — morală, socială și artistică — a lui Sadoveanu intră cu adevărat în atenția comentatorilor mai tîrziu.

„Există în opera lui Sadoveanu — remarcă Al. Paleologu, condensînd în cîteva fraze miezul discuției — personaje de mare intelectualitate : Kesarion Breb, Platon din Sakkoudion, Ștefan cel Mare, Amfilohie Șendrea... Dacă nu întîlnim la Sadoveanu drame ale conștiinței morale și ale inteligenței, nici etosul revoltei și al idealurilor, nu e din cauză că ar fi o operă lipsită de intelectualitate. Dar într-un univers ca cel al lui Sadoveanu nu există idealuri, ci nostalgii. Idealurile și dramele conștiinței sînt fenomene ale negației ; lumea lui Sadoveanu este însă una a afirmației sau (cu un termen mai apropiat de vocabularul lui și care-i definește mai exact nuanța) a încuviințării. Există două atitudini, două mari familii de spirite : a celor care aprobă cosmosul și a celor care îl refuză. Aceștia din urmă sînt eroii conștiinței individuale, marii idealiști, nihiliștii, reformatorii, sufletele scindate etc. Cei care aprobă cosmosul au, în genere, despre lume o concep-

Scanned with OKEN Scanner

ție monistă, totală și rotundă, o viziune armonioasă și sferică, în care totul își are rațiunea și locul".

Firește, Sadoveanu face parte dintre cei care aprobă cosmosul, ceea ce nu înseamnă că seninătatea fundamentală a prozei lui exclude suferința, violența și crima. Dar, încheie Al. Paleologu, „toate dramele și catastrofele individuale sînt integrate în organizarea totalitară a operei, în care se pierd ca propriile noastre drame și destine în ordinea infinită a universului."

Recunoaștem lesne, cuprinsă în aceste rînduri, acea filozofie a lui Sadoveanu ce constă în supunerea individului la legea generală, în aerul de fatalitate melancolică, în tendința spre împăcare și în ridicarea împotriva zbuciumului societății moderne a unei ordini esențial senine și idilice. Gîndind ca Anaximandru că „lucrurile au a-și da socoteală unele altora pentru nedreptate, potrivit cu morala timpului", Sadoveanu se refugiază în imaginea stabilă a unei lumi ceremonioase și morale. Divorțul dintre individ și societate, care apare inevitabil și la el, este treptat contracarat de utopia unei umanități redevenite omogene. E vorba în opera lui de încercarea de a sugera o stabilitate, acolo unde totul se transformă, o unitate, acolo unde nu e decît ruptură, o evoluție în afară de timp, acolo unde timpul revoluționează în fiecare clipă mediul fizic, societatea, gîndirea, imaginația și arta. Pune în locul unei lumi schimbătoare, haotice și dezintegrate, o lume ritualizată, neclintită în tipare străvechi, călăuzită de stele ca de o altă Diké ; și, în locul unui om bîntuit de neliniște, perpetuu revoltat, un om simplu, supus legilor tribului și împăcat cu sine. Demoniei moderne și sentimentului tragic al vieții, le preferă paradisul natural al unui om reconciliat cu universul. Aici întrevedem și principala deosebire de Faulkner, de exemplu, în opera căruia, de asemenea, se înfruntă ființe primare, instinctuale, ce par scoase din circuitul civilizației, deși o refac necontenit de la zero. La Faulkner, criteriul esențial este unul moral : între bine și rău, personajele romancierului american se zbat ca sub puterea unui blestem. Ele și sînt de obicei vinovate : unele față de altele și toate față de lume. Lupta, violența apar și la Sadoveanu, dar nu și vinovăția ; e vorba apoi de o instinctualitate ce acordă pe om cu lumea, manifestare a unei solidarități ancestrale, din care tragicul propriu-zis lipsește. („Lumea nu e niciodată scoasă din țîțîni, — scrie Alexandru Ivasiuc — o economie cosmică prezidează facerile și desfacerile... Neîmpăcatul se împacă puțin mai înainte de punctul ultim, prea grabnic. Tensiunile cad înainte de a atinge nivelul singularității de destin al speciei noastre".) Infernul moral faulknerian e reversul paradisului natural sadovenian, pe care-l găsim de exemplu în *Frații Jderi* sub înfățișarea „vîrstei de aur" a umanității, unde lumea seamănă cu o uriașă familie, solidară și durabilă.

Dar această lume-familie nu e alta decît, după părerea lui Georg Lukács din *Teoria romanului*, lumea la vîrsta epopeii :

„...Pasiunea este calea predestinată rațional spre o perfectă adecvare de sine însăși... Nu există interioritate, căci nu există încă exterioritate, nici alteritate pentru suflet. În timp ce sufletul pornește în căutare de aventuri și le trăiește, el ignoră momentul efectiv al căutării și pericolul real al descoperirii ; nu se pune niciodată în joc, căci nu știe deocamdată că se poate pierde și nu visează măcar că s-ar putea căuta."

Și încă :

„Această lume e omogenă și nici separația dintre om și lume, nici opoziția dintre Eu și Tu nu sunt capabile să distrugă omogenitatea. Sufletul se situează în

lume cu orice alt element al acestei armonii ; frontiera pe care i-o dau contururile sale nu se distinge esenţial de conturul însuşi al lucrurilor... Omul nu se înfăţişează ca un ins solitar, purtător al substanţialităţii, în sînul unor entităţi reflexive. Relaţiile lui cu ceilalţi, ca şi structurile cărora le dau naştere sînt, ca şi el, pline de substanţă, pentru că sînt universale, mai filozofice şi mai apropiate de patria arhetipică : dragoste, familie, cetate. Pentru el, obligaţia morală este o pură chestiune pedagogică... În astfel de limite, lumea nu poate fi decît închisă şi perfectă... Nu există totalitate posibilă a fiinţei decît acolo unde totul este omogen încă înainte de a îmbrăca o formă : acolo unde formele nu sînt constrîngeri, ci simplă luare de cunoştinţă, iluminare a tot ce, înlăuntrul a ceea ce urmează să capete formă, doarme ca o obscură aspiraţie ; acolo unde cunoaşterea înseamnă virtute şi virtutea fericire, iar fericirea e aceea care manifestă sensul lumii."

Epopeea se opune, în studiul lui Lukács, romanului, ca o vîrstă tînără uneia mature şi reflexive. Opera lui Sadoveanu aparţine în întregul ei acestei vîrste unitare şi organice a epopeii.

S-a şi afirmat de atîtea ori : Sadoveanu e înainte de orice povestitor. Dar povestirea provine din balada populară, specia prin excelenţă a unei societăţi omogene în sensul lui G. Lukács. Cum şi Faulkner are mentalitatea unui povestitor, putem menţiona aici o observaţie care s-a făcut în legătură cu romanul american : romanul clasic realist a prins tîrziu în America, „ţară fără societate", atîta timp cît a existat mirajul acelui *frontier* unde oricine putea găsi cîţiva acri de pămînt pe care să se aşeze. Sadoveanu scrie (reluînd o distincţie a lui Fenimore Cooper) un soi de *romance* lirică şi sentimentală, corespunzînd povestirii europene. Povestitorul premerge romancierului întrucît exprimă spiritualitatea unei lumi stabile şi ritualizate. (Paul Georgescu : „Sadoveanu este expresia structurii mentale a obştilor ţărăneşti aproape comunitare, lucrînd în devălmăşie, şi a oierilor liberi trăind în comunităţi închise, într-o economie aproape de troc".) Romanul fiind la origine o specie burgheză, el corespunde unei „lumi a prozei", după expresia lui Hegel. Lumea povestirii este esenţial poetică. Ţintind spre edificarea unei lumi omogene, Sadoveanu trebuia să se slujească în chip necesar de povestire şi de epopee. Împăcarea lumii lui determină împăcarea artei lui ; evoluţia s-a făcut în sensul descoperirii unor structuri potrivite cu substanţa arhaic-mitică. Aceste structuri nu sînt noi : povestirea, poemul epic, epopeea, alegoria, balada sau basmul au fost doar abandonate în secolul al XIX-lea cînd o lume prozaică şi degradată începea să se folosească mai bine de roman şi de dramă. Nouă este fuziunea lor la Sadoveanu într-o proză ce nu e nici romanescă, în accepţia de azi, nici epopeică, în accepţia clasică. Putem repeta cu privire la „epopeea" sadoveniană ceea ce s-a afirmat odată despre Tolstoi :

„Lumea organic-naturală a vechii epopei era totuşi o formă de cultură, a cărei calitate specifică era chiar organicitatea, în vreme ce natura pe care Tolstoi o propune ca ideal şi o trăieşte ca existenţă este sesizată ca o formă de natură şi, în acest sens, opusă culturii."

De aici, cu siguranţă, impresia de elementaritate (şi nu doar a omului şi a vieţii lui, ci a însăşi artei sadoveniene), care ne stăpîneşte la lectură, cînd îi simţim opera ca pe o „natură" ce se opune „culturii". Intervine probabil şi neclarificarea evoluţiei acestei opere, prelungirea arbitrară a atitudinii estetice din povestirile tinereţii în cărţile maturităţii. Dar, în acestea din urmă, Sadoveanu nu mai este povestitorul naiv de odinioară ; sau, mai exact, „nai-

Scanned with OKEN Scanner

vitatea" de acum este expresia rafinamentului şi a unui ideal filozofico-social şi estetic superior, are, aşa-zicînd, un substrat intelectual. Acesta se remarcă bine în romanele istorice ; dar cu atît mai bine în cîteva cărţi din deceniul al patrulea (şi în care înţeleg a vedea punctul cel mai înalt al operei întregi) : *Creanga de aur*, *Divanul persian* şi *Ostrovul lupilor*, care conţin, pe lîngă imaginea unei vieţi încă bazate pe alianţa dintre om şi cosmos, motivul chiar al unei literaturi morale şi frumoase, moştenire a umanismului greco-latin şi a pretenţiilor lui pedagogice, care, relevînd o lume legală şi raţională, urmăreşte totodată s-o educe. Utopia filozofico-socială a lui Sadoveanu — natural-ţărănească şi istoric-naţională — sfîrşeşte deci într-o utopie a literaturii, aşadar cărturărească, în care Cartea însăşi devine simbol.

Însă aici ni se relevă o contradicţie extraordinară, aproape un paradox al operei sadoveniene, pe care-l putem învedera, recapitulînd mersul în timp al acestei opere, ca să explicăm, în sfîrşit, „ruptura" de care am vorbit înainte.

Începînd să scrie în primii ani ai secolului, Sadoveanu e condiţionat, firește, atît de mediul în care se formează (înfăţişat cu degajare şi umor patru decenii mai tîrziu, în *Anii de ucenicie*), cît şi de nivelul general al literaturii noastre la 1900 ; însă el se comportă faţă de aceste condiţionări ca orice virtual mare scriitor : asumîndu-le spre a le nega. Este deci un scriitor tipic şi totodată unul excepţional pentru epoca respectivă. Conformismul şi revolta determină dubla faţă a operei de tinereţe. Însă, cum se întîmplă adesea, nu numai că această „contradicţie" n-a fost relevată decît în trecere, dar s-a luat în considerare de obicei numai fidelitatea scriitorului faţă de tematica şi limbajul prozei româneşti de dinainte de 1920, tratîndu-se deosebirile în termeni vagi, generali, care au înclinat mult cîntarul spre aspectul tradiţionalist din operă. Să încercăm a restabili echilibrul. Nu există, pe de o parte, scriitor care să fi exprimat mai adînc decît Sadoveanu aprehensiunea unei părţi a intelectualităţii noastre la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi la începutul celui de-al XX-lea, într-un moment în care, după cuvîntul lui Tudor Vianu, „o societate patriarhală trece în faza de stat". Toate locurile comune ale acestei sensibilităţi în criză se găsesc la el : viziunea idilic-romantică şi paseistă, anticapitalismul, încîntarea de tot ce e natural ori chiar sălbatic şi celelalte. Ca reacţie, această literatură stă pe o bază mai mult sentimentală (de unde idealismul ei moral). Însă, ca orice mare creator, Sadoveanu înnobilează tot ce atinge. Ceea ce la sămănătorişti rămîne, de exemplu, înduioşare superficială de soarta ţăranului, devine la Sadoveanu acea adîncă şi gravă simpatie cu victimele societăţii, nelipsită nici din opera maturităţii şi atît de caracteristică ; în locul umanitarismului lor minor-nostalgic, o solidaritate tăcută şi izvorîtă din înţelegerea suferinţelor seculare, un curent puternic de stimă şi o dragoste nemărginită, asemănătoare cu a lui Tolstoi ; în locul idealizării facile a trecutului naţional, încercarea de a-l privi global, ca pe o istorie organică, ascultînd de legi proprii, în care dimensiunea omului obişnuit capătă proporţii mitice şi eroice. Pe de altă parte, tînărul Sadoveanu este un atent observator al fondului instinctual al omului şi al tendinţei lui de a se revolta contra convenţiilor. Pe lîngă viziunea unei umanităţi eroice şi sănătoase, trăind comunitar, apar de pe acum la el inşii singuratici, alungaţi de societate ori pur şi simplu incapabili a trăi în ea. Idealul sămănătorist e, astfel, contrazis a doua oară : nu numai prin forţa care transformă natura şi istoria din simple clişee ale evocării sentimentale în mituri naţionale ; deopotrivă, prin negarea idilismului de către o realitate sumbră, plină de conflicte sociale şi morale, a înduioşării de către cruzime şi violenţă. Sa-

Scanned with OKEN Scanner

doveanu e un scriitor complet, de la început ; înainte de a-şi descoperi adevărata originalitate, universul lui cuprinde la un loc seninătatea şi drama, mila şi nepăsarea. Individualişmul, apoi, contrazice idealul existenţei obşteşti. Şi ce se alege din intenţia moralizatoare cînd, în ciuda rezolvării sentimentale a unor conflicte (defectul epocii, defectul tînărului Sadoveanu), blîndeţea prozatorului ne lasă să simţim adesea o indiferenţă comparabilă doar cu aceea a naturii însăşi, o neîndurare atroce ? Sadoveanu este în primele opere şi un scriitor contradictoriu : furios şi împăcat, ardent şi nepăsător, idealist şi sceptic. Un realist în viziune romantică şi un romantic la fel de precis în detalii ca un realist, un contemplativ pasionat şi un milos fără milă.

Toate acestea le regăsim şi în operele de după 1928, dar ca pe nişte fragmente reunite într-un întreg. Deja în *Hanu-Ancuţei*, în *Împărăţia apelor* şi în *Zodia Cancerului*, epopeea sadoveniană s-a închegat. Aici scriitorul este el însuşi, dintr-o dată uşor de recunoscut : filozof sceptic ce se îndreaptă spre tiparele lucrurilor şi reprimă instinctele prin gîndire, supunînd pasiunea legii şi individualitatea tribului, abstrăgîndu-se în contemplaţie în loc să critice şi împăcînd contradicţiile în loc să le dezvăluie. Romanele istorice continuă oarecum firesc opera de tinereţe şi idealul unei umanităţi arhaice opuse celei burgheze se remarcă încă din aceasta. Spiritul antiburghez al scriitorului e, şi în unele şi în altele, limpede, el dînd naştere acelei utopii a democraţiei ţărăneşti, cum a numit-o un critic, sesizabilă în multe opere, de la *Crîşma lui moş Precu* la *Fraţii Jderi*. Dar iată — şi aici întrevăd paradoxul cel mai ciudat al lui Sadoveanu — în acelaşi timp cu *Fraţii Jderi* apare *Divanul persian :* utopiei ţărăneşti şi naţionale îi ia locul o utopie umanistă, în sensul burghez al secolului al XVIII-lea. Statul de filozofi, guvernînd raţional cum au visat iluminiştii, are prea puţine puncte comune cu democraţia ţărănească sau cu societatea de tip familial din timpul lui Ştefan cel Mare. Societatea de filozofi nu mai este una primitivă, ci una evoluată. Ionuţ Jder fiind un tînăr barbar, Ferid e un înţelept. Vîrsta de aur apoi nu durează ; romanele istorice povestesc tocmai devastarea acestui paradis iniţial. Însă societatea din *Divanul persian* este atemporală şi eternă. Ideea de educaţie o întîlnim şi în *Ucenicia lui Ionuţ*, ca o verificare, acolo, şi ca o consolidare a aptitudinilor prin experienţă : Ionuţ se instruieşte trăind. În *Divanul*, educaţia a devenit lucrul esenţial. Faţă de moralizarea pe care o implicau multe naraţiuni de tinereţe (în spirit sămănătorist ori poporanist), este, de asemenea, o diferenţă : scriitorul nu mai are pretenţia de a educa nemijlocit, el se mărgineşte să ofere un model de educaţie. Pedagogia devine în felul acesta o morală şi o filozofie : ultimele opere conţin, pe lîngă imaginea vieţii, paradigma ei. Această finală utopie umanistă ne dezvăluie contradicţia prin care a evoluat literatura lui Sadoveanu : cîntăreţul vieţii simple, primitive, al naturii, din povestirile de început devine la bătrîneţe filozoful posesor al unui model abstract şi general al lumii ; utopismul, ţărănesc la origine, ţintind spre edificarea unei epopei autohtone, îşi revelă substratul burghez-iluminist ; în sfîrşit, cel care a zugrăvit cîndva pasionalitatea ardentă a Haiei Sanis şi a elogiat existenţa plină de naturaleţe a haiducului Cozma Răcoare se dovedeşte capabil a se împărtăşi din Raţiunea Universală a secolului al XVIII-lea, cititor atent al lui Montesquieu şi Voltaire, parcurşi — de Sadoveanu — cu scepticismul lui Anatole France.

Analizînd cu atenţie rădăcinile utopiei umaniste a lui Sadoveanu, constatăm că ea nu este singura în al patrulea deceniu al secolului nostru şi sîntem obligaţi să privim oarecum altfel (deşi plini de circumspecţie) raportul

Scanned with OKEN Scanner

dintre scriitorul român și contemporanii lui. Două mi se par cauzele neînțelegerii exacte a acestui raport: una, pe care am atins-o în treacăt, este considerarea operei sadoveniene în întregul ei, fără desfășurarea istorică și fără „ruptură" (în vreme ce, în realitate, este o mare evoluție de la povestirile naturaliste de după 1900 la epopeea istorico-țărănească și, mai ales, de aici la parabolele filozofice din deceniul al patrulea, covîrșite, cum sînt, de restul operei); a doua cauză este mai complexă și privește situația scriitorului în cuprinsul prozei noastre, precum și a acesteia în proza europeană. Fără a stărui, spun totuși că modernizarea prozei noastre în epoca interbelică s-a făcut în direcția romanului psihologic proustian și a celui intelectualist gidian. Apogeul psihologismului european fiind în opera lui Proust și a Virginiei Woolf, intelectualismul se prelungește prin Gide, Papini și Huxley pînă spre mijlocul secolului. Ambele tendințe reflectă o epocă de individualism și chiar de aristocratism burghez a cărei conștiință e însă pe punctul de a fi depășită încă de după întîiul război mondial. Thomas Mann își dă seama de acest lucru în 1924 în *Muntele vrăjit*, unde Naphta proclamă profetic: „Am recunoscut fără nici o șovăială că Renașterea a adus lumii tot ceea ce se numește liberalism, individualism, umanism burghez. Dar toate acestea mă lasă rece, căci cucerirea, vîrsta eroică a idealului dumneavoastră, a trecut de multă vreme, acest ideal este mort sau cel puțin în agonie, iar cei care-i vor da ultima lovitură sînt chiar în fața ușii". Prin Camil Petrescu însă, Sebastian, Holban, Eliade și ceilalți, romanul românesc este mai ales psihologic și autobiografic în toată durata existenței literare a lui Sadoveanu, care, nu încape îndoială, doar cu mare greutate s-ar putea înscrie în această linie. Romanele lui propriu-zise sînt „balzaciene", ca intenție, și foarte teziste în realitate. Romanele istorice actualizează formula lui Scott, Dumas și Sienkiewicz. În fine, *Divanul persian* și celelalte sînt narațiuni abstracte, impersonale, alegorice. Cu nici un chip nu putem dovedi „modernitatea" lui Sadoveanu apropiindu-l de romancierii români cu care este contemporan.

Iată însă că, dacă ne referim la operele tîrzii, la *Divanul persian*, la *Ostrovul lupilor*, la *Creanga de aur*, acelea în care scriitorul își construiește utopia umanistă, ni se oferă posibilitatea unei comparații neașteptate. În deceniul al patrulea (și, în unele cazuri, mai devreme) cîțiva romancieri — a căror operă n-a fost totdeauna cunoscută ori deplin înțeleasă atunci — sînt, ca și scriitorul român, preocupați de a găsi soluții morale la criza prin care Europa burgheză trecea și ei se situează pe poziții estetice deosebite de ale romancierilor psihologiști din familia lui Proust. Apăsați de un sentiment al tragicului istoric, conștienți de mărginirea individualismului burghez și de pericolul invaziei unor forțe sociale uriașe, care ar putea reinstaura în Europa un nou și întunecat ev mediu, ei sînt cu toții sfîșiați între contrarii. Continuă spiritul culturii înăuntrul căreia s-au format și încearcă să creeze altul. Sînt deci reformatori nostalgici. Le simțim la tot pasul atașamentul față de valorile dominante în Europa ultimelor veacuri: în cultul rațiunii eroice slujite pînă la capăt de Camus („Am învățat, de asemenea, — afirmă el în *Scrisori către un prieten german*, — că, în ciuda a ceea ce credem uneori, spiritul nu poate nimic împotriva sabiei — dar că spiritul unit cu sabia este învingătorul etern al sabiei trase de dragul sabiei"); în pedagogica și riguros intelectuala Castalie din *Jocul cu mărgelele de sticlă*; în seninătatea aproape extatică în fața terorii și a morții la care nu renunță părintele Lambros din *Pe falezele de marmoră*. Putem spune că ei se împart între utopia unui umanism reînviat și cruzimea lipsei de speranță. Sadoveanu aparține, împreună cu Th. Mann,

Scanned with OKEN Scanner

Hesse, Camus, Jünger și chiar Malraux, întîii atitudini ; pe a doua o ilustrează Kafka, Svevo, Musil sau Canetti. A doua este, firește, mai radicală : *Kakania* grotesc-caricaturală a lui Musil, absurdul kafkian, incendierea simbolică, în *Orbirea* lui Canetti, a unei moderne biblioteci din Alexandria. Cea dintîi e, poate, mai complexă, căci ne dezvăluie mai clar tot acel amestec de nostalgie și luciditate, de fidelitate față de valorile originare ale burgheziei (libertate, egalitate, fraternitate) și de conștiința că ele au devenit insuficiente : Naphta contra Settembrini. Dacă *Muntele vrăjit* pare a da cîștig de cauză lui Naphta, prin acea finală experiență a frontului către care e îndrumat Castorp, doi ani mai tîrziu, în 1926, la Lübek, Thomas Mann afirmă în celebra sa conferință :

„O umanitate burgheză care se afirmă ironic, pe planul artei, mai presus de clase, este incapabilă să se opună vieții în continuă înnoire. Încă și mai puțin e capabilă să-și renege rădăcinile, originile, tradiția ei milenară, patria burgheză, din dorința lașă ori din slăbiciunea de a participa la noul spirit. *Pietas gravissimum et sanctissimum nomen.* Celebrăm o sărbătoare a pămîntului, a amintirii urbanității burgheze. Artiștii rătăcitori departe sînt și ei la postul lor. Cînd discordia domnește în lume, ei se adăpostesc în spatele zidurilor cetății ancestrale cu șapte turnuri, pentru a se simți în siguranță printre concetățenii lor."

Soluția lui Thomas Mann este deci esențial filo-burgheză, cum va fi și a lui Camus : Settembrini pare a avea din nou cuvînt împotriva lui Naphta. Cetatea cu șapte turnuri, simbol al urbanității burgheze și al spiritualității ei, oferă pe mai departe adăpost artistului prigonit de o istorie irațională. Acestui burg utopic îi răspunde la Jünger schitul Rauten, în herbarul căruia botaniștii-cavaleri se adăpostesc de atacul lamurienilor Marelui Pădurar. Ei vor părăsi în cele din urmă schitul, e drept ; dar soluția lui Jünger rămîne, cel puțin pînă la *Heliopolis*, individualismul aristocratic, spiritul care refuză sabia, Lambros nu Braquemart. Tipică pentru contrazicerea pe care această viziune o implică este utopia eroismului la Malraux : revoluția din *Condiția umană* ori din *Cuceritorii* conservă eroismul, floare de preț a individualismului, care marchează distanța între vechea și noua epocă a istoriei făcute de mase.

În romanul lui Hesse, descoperim o utopie umanistă foarte înrudită cu aceea sadoveniană : statului rațional al filozofilor din *Divanul persian* îi răspunde „provincia pedagogică" din *Jocul cu mărgelele de sticlă*, guvernată de un Ordin al spiritului, iezuit fără teologie, monahal fără religie, care conservă valorile spiritului primejduite de istorie. Amîndoi opun unei lumi în degringoladă și foarte sîngeroase un adăpost similar *cetății* lui Thomas Mann cu șapte turnuri sau blîndului schit Rauten. Un clasic umanist ideal stăpînește Castalia lui Hesse, o idee de educare a omului prin muzică și prin matematică. La Sadoveanu, clasicismul (influențat, de asemenea, de Orient) va pune la baza educației filozofia și, în genere, Cartea ; dar va afirma în egală măsură spiritul colectivist, opus aceluia individualist proclamat de Jünger, sacrificiul eului (și Hesse și Sadoveanu urmează, cel puțin în acest punct, pe Naphta : „Toate instituțiile cu adevărat educative au știut dintotdeauna ceea ce are valoare cu adevărat pedagogică : adică, autoritatea absolută, disciplina de fier, sacrificiul, negarea eului, siluirea personalității"). O morală colectivistă comandă o estetică de același fel. Ceea ce explică antipsihologismul acestei literaturi, dispariția „eroului" (omul fără însușiri al lui Musil îi ia locul) ca ins cu biografie particulară, generalitatea alegorică — la Sadoveanu ca și

Scanned with OKEN Scanner

la Hesse. Să adaug că, la Sadoveanu, modelul nu e atît de aspru-spiritual, cum va fi în schimb al lui Hesse : la el spiritul pare a fi redevenit natură, îmblînzindu-se religios, oarecum în felul stării de lucruri din celălalt ordin descris în *Jocul*, şi anume ordinul benedictin de la Mariafels. Intelectualismul estetic al romancierului german, aşa de sever ascetic (hrănit de Pitagora, de gnostici, Confucius, scolastici, Leibnitz, Nikolaus Cusanus, Abélard şi Novalis), e diferit de umanismul mai firesc, mai natural al lui Sadoveanu (izvorît din tradiţia populară autohtonă, din iluminism, din cărţile de înţelepciune indiene şi chineze, din folclorul arab). *„Jocul cu mărgelele de sticlă"*, ca sinteză a „tuturor conţinuturilor şi valorilor culturii" europene, are cel puţin o rădăcină în enciclopedismul secolului al XVIII-lea, ca şi raţionalismul moral sadovenian ; şi e (oprind aici comparaţia) echivalentul Cărţii sadoveniene, ca model de existenţă şi educaţie.

Principiul educativ ce se află în centrul *Ostrovului lupilor* presupune o lume frumoasă, armonioasă, care îşi asumă conştient răspunderile şi, într-un fel, se autoreglează : înţelepciunea lui Nastratin e mai tare decît vitejia lui Timur cel Şchiop. Spiritul înfruntă sabia în *Divanul persian* : filozofii biruie pe călăul Hurda. Propoziţiile legii vechi sînt verificate de morala lumii noi în *Creanga de aur* şi ies învingătoare. În toate aceste opere, Cartea şi Lumea stau faţă-n faţă ; şi Cartea se dovedeşte mai trainică decît Lumea. Constituind ultimul refugiu şi cea mai nobilă expresie a libertăţii noastre, Cartea sadoveniană conservă, dincolo de eşecul vieţii, valorile supreme ale fiinţei umane. Nu moare odată cu civilizaţiile succesive, bucurîndu-se de şansa unei pururi senine intemporalităţi. Reflectînd o experienţă schimbătoare, ea este, în schimb, nealterabilă. Pare a coborî periodic din cerul ei imaginar ca să dea vieţii o lecţie. Se raportează la viaţă, ca o superioară tablă a legilor — ca o morală, ca o filozofie, ca un cod al frumuseţii. A fost gîndită şi scrisă o dată pentru totdeauna. Poate fi imitată, nu creată din nou. Conţine un adevăr etern. Scriitorul însuşi este în înţelegerea ultimului Sadoveanu un copist de adevăruri eterne. Utopia umanistă a lui Sadoveanu este în fond o Utopie a Cărţii.

Scanned with OKEN Scanner

LIVIU REBREANU — CITITOR AL ROMANULUI ROMÂNESC MODERN

de CONST. CIOPRAGA

Cîteva volume de nuvele sub semnătura Liviu Rebreanu reprezintă aspiraţiile anilor de acumulare : *Frămîntări* (1912), *Golanii* şi *Mărturisire* (1916), *Răfuiala* şi *Calvarul* (1919), *Iţic Ştrul, dezertor* şi *Catastrofa* (1921). Dacă n-ar fi ieşit din cadrele prozei scurte, numele lui Rebreanu ar avea circulaţie restrînsă. Romancier prin definiţie, autorul *Răscoalei* evoluează spectaculos, cum s-a remarcat, de la o sută cincizeci de pagini în sus, personalitatea sa adaptîndu-se spaţiilor largi. Deşi fundamentală, participarea prozatorului la construcţia romanului modern nu implică titluri numeroase : nouă volume în două decenii (1920—1940) ; *Ion* (1920) şi *Răscoala* (1932) sînt însă capodopere. Rebreanu n-a fost prolific în genul unui Balzac ; arhitect sever, cărţile sale reprezentative — între care şi *Pădurea Spînzuraţilor* (1922) — respiră autenticitate, realism pregnant, o impresionantă amploare epică. *Adam şi Eva* (1925), *Ciuleandra* (1927), *Crăişorul* (1929) sînt cărţi de al doilea raft ; începînd cu *Jar* (1934), roman al unei crize erotice, curba descendentă anunţă declinul, confirmat de ultimele scrieri : *Gorila* (1938) şi *Amîndoi* (1940).

Sînt scriitori de tip spontan şi scriitori de tip laborios. Sadoveanu aparţine, cel puţin în aparenţă, primei categorii. După o anumită elaborare interioară, o carte ca *Baltagul* a putut fi scrisă dintr-o dată în formă definitivă. Asta — în cîteva zile. Rebreanu, şi nu doar ca romancier, se situează în categoria marilor muncitori, la care pagina finită e rezultatul unei dure confruntări cu materia, — dovadă metamorfozele, lungul drum de la notele de atelier pînă la textul tipărit. E aproape sigur că, exceptînd pe Eminescu, de la autorul lui *Ion* a rămas cel mai amplu material privind propriul laborator de creaţie, de unde dimensiunile ediţiei critice (*Opere*, Ed. „Minerva"), variantele şi alte detalii. Să nu fi avut încredere prozatorul în virtuţile imaginaţiei ? El preferă observaţia directă şi experienţa, iar cînd acestea nu sînt posibile, face apel la documente, se înarmează cu fişe, adună mărturii, procedînd în modul unui om de ştiinţă. Regretul de a nu fi putut să studieze medicina, elocvent în ordine umană, revelă o structură intelectuală realistă, opusă net boemei.

I

Dedicat „Celor mulţi umili", *Ion* constituie finalul unei gestaţii lungi. La Prislop se întîmplase un omor, despre care prozatorul (instalat la Bucureşti) avea să fie informat epistolar de una din surori, Livia. Un omor pentru pă-

mînt. În acelaşi spaţiu transilvan, pe lîngă Năsăud, într-un „început de primăvară", un ţăran „îmbrăcat în straie de sărbătoare" îngenunchează şi sărută pămîntul „pe hotarul satului"... A văzut Rebreanu această „ciudăţenie ţărănească" sau i s-a părut? „Scena m-a uimit şi mi s-a întipărit în minte, dar fără vreun scop deosebit, ci numai ca o simplă observaţie". Alt *eveniment* rural, imediat după scena „sărutării pămîntului", drama unei fete care „păcătuise" (motiv de sălbatică sancţiune paternă), apoi convorbirile cu un Ion Pop al Glanetaşului, tînăr „voinic, harnic, muncitor şi foarte sărac", obsedat de lipsa de pămînt, scene din familia împovărată de necazuri a învăţătorului Vasile Rebreanu şi din alte medii (Năsăudul nu lipseşte), — iată puncte de reper pentru „un schelet de roman". Unui prim proiect, o nuvelă (*Ruşinea*), i-a urmat un început de roman (*Zestrea*), datat 1910. A raporta însă opera la condiţii externe, oricît de multe şi interesante, nu înseamnă a-i descoperi perspectiva proprie de ordin intern; întrezărind parcă excesele documentariştilor, prozatorul se grăbea să arate într-o conferinţă din 1932 (la Institutul de literatură de pe lîngă Facultatea de litere din Bucureşti) că nu scenele în sine, ci „înlănţuirea" lor, *structurile*, cum s-ar spune astăzi, contează. „Opera de artă nu e niciodată emoţia directă a unor experienţe anume făcute. Emoţia nu intră în artă în stare brută, luată gata din natură, ci totdeauna transformată complet prin misterioase şi insensibile metamorfoze, care constituie însăşi taina creaţiei artistice"... (*Amalgam*).

Deşi „pînă la un punct" desenate „după modele vii", pornind „cel puţin de la o însuşire a unui om real", chiar dacă Ion Pop al Glanetaşului „a existat aievea" (numindu-se Ion Boldijar al Glanetaşului), în roman personajele interesează ca apariţii problematice, introduse într-un conflict. S-a spus că problema vechiului roman ţărănesc e în mare parte problema pămîntului. Ethosul, psihologia, erosul, întreaga existenţă se exprimă în felul cum gîndesc oamenii, în condiţii date, despre pămînt. Apriga dorinţă a lui Ion de a-şi depăşi condiţia se loveşte de obstacole: *vocea* pămîntului şi *vocea* iubirii sînt, în cazul lui, tentaţii dilematice, oponente. Protagonistul romanului, energie ce se consumă în descărcări vii, îşi reprimă dragostea pentru frumoasa Florica, lipsită de avere, apropiindu-se, din calcul, de Ana, „urîţică", impersonală, dar moştenitoare unică a „bocotanului" Vasile Baciu. În desfăşurare paralelă, dar pe un plan secund, Florica (un Ion de sex feminin) se mărită cu George Bulbuc, posesor de pămînturi; aşadar, altă unire fără dragoste. Cînd o seduce pe Ana, Ion adoptă o tactică primitivă, zicîndu-şi că, spre a evita *ruşinea*, intransigentul Vasile Baciu va fi silit să-i cedeze terenurile. Calculul se dovedeşte întemeiat, totuşi Ion, devorat de ideea posesiunii, nu ajunge la o eliberare interioară, ci numai la una de suprafaţă, iluzorie. Secţionat „din motive editoriale" în două volume (cum preciza prozatorul), în cel dintîi acţionează pustiitor *Glasul pămîntului*. Într-un alt ciclu, Ion revine la Florica; descătuşat de obsesia brazdei, eroul vrea să răspundă glasului speciei (*Glasul iubirii*), alegîndu-şi (cum ar argumenta Schopenhauer) partenera care să corespundă voinţei de armonie biologică. Maltratată sălbatic de bărbat, neînţeleasă de brutalul Vasile Baciu, disprefuită de soacră, Ana se sinucide, după care Ion al Glanetaşului e omorît cu sapa de George, soţul Floricăi. Aceasta e mişcarea epică a romanului.

Elementaritatea lui Ion nu se confundă cu simplitatea, sufletul lui avînd destule cute ascunse, greu de explorat. Individul care-şi converteşte setea de pămînt într-o obsesie unică, fixată în subconştient, care-şi reneagă dragostea şi se automistifică, contînd pe iluzia că fericirea se traduce în iugăre de pămînt, nu e nici transparent, nici lipsit de imaginaţie; numai metodele urmate

Scanned with OKEN Scanner

se deosebesc de acelea al arivi[ș]tilor clasici. Probabil că, instalat la oraș, în contact cu medii rafinate, un ins din categoria lui Ion ar fi urmat stilul unui Julien Sorel. Din eroul titular, prozatorul a făcut însă, dacă nu un individ diabolic ori monstruos, un exemplar cu tendințe posesive generate de „instinctul" gliei, — teză demonstrată ulterior în discursul de recepție la Academie :

„Pentru țăranul nostru, pămîntul nu este un obiect de exploatare, ci o ființă vie, față de care nutrește un sentiment de adorație și de teamă. Pămîntul are un glas pe care țăranul îl aude și-l înțelege"... *(Lauda țăranului român)*

Eminescu, romanticul, ascultă „glasul apelor" ; personajul realistului Rebreanu, într-o genuflexiune stranie, sărută pămîntul, captînd voci subterane. Nici vorbă, Ion nu e un individ de serie, ci aproape un posedat, cu resorturi intime puternice, acționînd altfel decît ca exponent al gloatei. Dar, cu personaje fără conștiința tragicului, drama nu e posibilă, iar țăranul din Pripas, cu indiferentismul lui etic, revelă cel mult un suflet scindat.

Protagoniștii țărani din roman, departe de a oferi o psihologie rudimentar-liniară, au aparențe de vechi picturi murale, de sub a căror vopsea afumată respiră mister. Măștile nu sînt transparente. La bogatul Vasile Baciu, trăsătură de caracter fundamentală, hotărîrile par a nu trece prin conștiință, fiind mai degrabă o revărsare de forțe intratabile, aprige, ca stihiile. Nedeprins cu „frămîntarea gîndurilor", tatăl Anei vrea ginere „cum se cade", nu „fleandură", cum îi declară lui George Bulbuc (pretendent înstărit, „greoi și umeros ca un taur"), căruia îi comunică principiile de stăpîn autoritar : „Io-ți dau fata, iar tu să ai bici să-i scoți din cap gărgăunii !... Eu nu vreau și nu vreau, și dacă nu vreau, îi pun gîtul pe tăietor și numai una-i trag cu barda, măcar că știu că mă duc pe urmă la spînzurătoare..." Baciu e un Ion în plină putere, absolutist și obtuz, de unde imposibilitatea unui dialog. Voința obstinată e caracteristică, pe de altă parte, și „sărăntocului" de Ion, care, insultat de Vasile Baciu, beat, ripostează prompt : „Ce-s eu, sluga dumitale, să-mi poruncești ?". Energia lui Ion al Glanețașului se vrea cheltuită fertil ; după o încăierare la cîrciumă cu George, rivalul său, el se simte „răzbunat și mai vrednic". Altă dată, pe fundalul lanurilor, singur, curba voinței lui urcă de la îndoială pînă la un orgoliu de om predestinat faptelor de excepție :

„Sub sărutarea zorilor, tot pămîntul, crestat în mii de frînturi, după toanele și nevoile atîtor suflete moarte și vii, părea că respiră și trăiește. Porumbiștile, holdele de grîu și de ovăz, cînepiștile, grădinile, casele, pădurile, toate zumzeau, șușoteau, fișîiau, vorbind un grai aspru, înțelegîndu-se între ele și bucurîndu-se de lumina ce se aprindea din ce în ce mai biruitoare și roditoare. Glasul pămîntului pătrundea năvalnic în sufletul flăcăului, ca o chemare, copleșindu-l. Se simțea mic și slab, cît un vierme pe care-l calci în picioare, sau ca o frunză pe care vîntul o vîltorește cum îi place. Suspină prelung, umilit și înfricoșat în fața uriașului :

— Cît pămînt, Doamne !...

În același timp însă iarba tăiată și udă parcă începea să i se zvîrcolească sub picioare. Un fir îl înțepa în gleznă, din sus de opincă. Brazda culcată îl privea neputincioasă, biruită, umplîndu-i inima deodată cu o mîndrie de stăpîn. Și atunci se văzu crescînd din ce în ce mai mare. Vîjîiturile stranii păreau niște cîntece de închinare. Sprijinit în coasă, pieptul i se umflă, spinarea i se îndreptă, iar ochii i se aprinseră într-o lucire de izbîndă. Se simțea atît de puternic, încît să domnească peste tot cuprinsul.

Scanned with OKEN Scanner

Totuşi în fundul inimii lui rodea ca un cariu părerea de rău că din atîta hotar el nu stăpîneşte decît două-trei crîmpeie, pe cînd toată fiinţa lui arde de dorul de a avea pămînt mult, cît mai mult...

Iubirea pămîntului l-a stăpînit de mic copil. Veşnic a pizmuit pe cei bogaţi şi veşnic s-a înarmat într-o hotărîre pătimaşă: trebuie să aibă pămînt mult, trebuie! De pe atunci, pămîntul i-a fost mai drag ca o mamă."

Dilema lui Ion între avere şi iubire nu e nouă, — dezbaterile privind o opţiune sau alta fiind de mult abordate în romanul european. Interesante la eroul lui Rebreanu sînt reacţiile intime, traduse în alt limbaj decît acela al unor precursori din medii străine. „Slăbuţă şi urîţică", Ana nu poate concura cu farmecul Floricăi: „Uite pentru cine rabd ocări şi sudălmi"... Caracter dur, Ion suportă greu duplicitatea, iritat pe de o parte de reproşurile materne („Tot la sărăcie tragi, dragul mamii, tot? Altă mireasă afară de Florica văduvei lui Maxim, n-ai găsit cîtu-i satul de mare?...)", derutat de altă parte de părerea lui Titu Herdelea despre Ana: „Eu unul n-aş lua-o nici să mi-o cîntărească în aur!" Pe scurt, *glasul iubirii* nu lipseşte din primul volum, dar e un glas sufocat de ipoteze false, rezumate în ideea că: „fără dibăcie şi şiretenie nu ajungi la mal niciodată", — Ion gîndind în felul unor eroi balzacieni. Cînd mînia lui Vasile Baciu se descarcă asupra Anei („rapandula"), soţia şi fiicele învăţătorului Zaharia Herdelea dezaprobă indignate sălbăticia „beţivanului". Ion comentează faptul cu un rînjet sadic: „Lasă că bine-i face! Lasă s-o bată zdravăn, că i se cade..." Răceala etică devine procedeu, tactica aleasă vizînd dezarmarea lui Vasile Baciu.

Tratativele cu „bocotanul", fie prin intermediul preotului Belciug, fie direct, scot în relief firi aspre, ca în romanele lui Verga, ajungînd la încleştare dramatică prin *consecvenţa* într-o atitudine. Vasile Baciu nu vrea să dea pămîntul pentru a nu deveni „sărac", „slugă"; aşadar, nu *pasiunea* pentru pămînt e nota dominantă. Nevoia de independenţă îl determină, la rîndu-i, pe Ion, să persiste într-o decizie absolută. Atunci cînd, constrîns de tenacitatea lui, bătrînul cedează — „Tot, tot... să se isprăvească!" — tensiunea psihologică atinge culmea. Pentru „bocotanul" deposedat, momentul respectiv e prăbuşirea; satisfacţia lui Ion se apropie de sublim, euforia traducîndu-se într-un gest cu virtuţi teatrale:

„Sufletul îi era pătruns de fericire. Parcă nu mai rîvnea nimic şi nici nu mai era nimic în lume afară de fericirea lui. Pămîntul se închina în faţa lui, tot pămîntul... Şi tot era al lui, numai al lui acuma...

Se opri în mijlocul delniţei. Lutul negru, lipicios, îi ţintuia picioarele, îngreuindu-le, atrăgîndu-l ca braţele unei iubite pătimaşe. Îi rîdeau ochii, iar faţa toată îi era scăldată într-o sudoare caldă de patimă. Îl cuprinse o poftă sălbatică să îmbrăţişeze lumea, s-o crîmpoţească în sărutări. Întinse mîinile spre brazdele drepte, zgrunţuroase şi umede. Mirosul acru, proaspăt şi roditor îi aprindea sîngele.

Se aplecă, luă în mîini un bulgăre şi-l sfărîmă între degete cu o plăcere înfricoşată. Mîinile îi rămaseră unse cu lutul cleios, ca nişte mănuşi de doliu. Sorbi mirosul, frecîndu-şi palmele. Apoi, încet, cucernic, fără să-şi dea seama, se lăsă în genunchi, îşi coborî fruntea şi-şi lipi buzele cu voluptate de pămîntul ud. Şi-n sărutarea aceasta grăbită simţi un fior rece, ameţitor...

Se ridică deodată ruşinat şi se uită împrejur să nu-l fi văzut cineva. Faţa însă îi zîmbea de o plăcere nesfîrşită."

Scanned with OKEN Scanner

Scena care dă titlul capitolului *Sărutarea* se transformă pe nesimțite într-un interludiu liric, nu fără intenții simbolice, fragmentul fiind dintre acelea care, ca plastică și semnificație, transcend dincolo de amănunte, fixîndu-se în memorie. Mulți nu reține din roman decît acest moment al sărutului, așa cum alții își întipăresc din *Iliada* vreun episod patetic. Un critic fin, E. Lovinescu, deducea de aici că Ion este „expresia instinctului de stăpînire a pămîntului", un fel de damnat cu porniri atavice, în afara determinismului social, — pierzînd din vedere suportul real, de ordin economic, utilitar. Dealtfel, în condiții economice analoage, fenomenul e universal ; de la Balzac pînă la *Țăranii* polonezului Wladyslaw Reymont, exemple sînt multiple. O scenă similară cu aceea a sărutului din *Ion* se găsește și în *La Terre* de Zola ; alta, mai apropiată încă, în *Regain* (Regenerare) de Jean Giono. Aplecat peste brazdă (gestul lui Ion), un bărbat din *Regenerare*, ars de soare, apucă un bulgăre : „...îl privește, îl miroase, îl macină între degete, făcîndu-l să curgă, apoi contemplă unsoarea roșcată ce rămîne pe piele". În mijlocul ogorului, taciturnul Panturle „pare îmbrăcat cu o bucată de arătură" ; pare un simbol : „...e solid înfipt ca o coloană..."

Mai palid sub aspect estetic, *glasul iubirii* e la Ion lipsit de complicații, de aici derularea relativ cenușie a legăturii cu Florica. El se abandonează dragostei, pe cînd Ana are revelația morții. Incolor cînd schițează scene tandre, Rebreanu este un admirabil pictor al forței, dar și al reacțiilor sufletești tragice, moartea revenind ritmic, demonstrativ, în toate romanele. Agonizînd, bătrînul Dumitru Moarcăș, tolerat sub acoperămîntul Glanetașilor, păstrează pînă la sfîrșit liniștea mujicului din *Trei morți* de Tolstoi.

„Omul trăiește ca să moară" (îi spune el Anei). Și cum trăiește, așa moare. Dacă trăiește rău, moartea-i bună și blîndă ca o sărutare de fată mare. Dacă trăiește bine, ehehe, atunci moartea-i rea și coasa nu taie și te chinuiește și te sucește mai dihai ca-n pîntecele iadului..."

Limbaj parabolic, invitînd la inițiere. Meditație despre suferință. Dramă a pămîntului, *Ion* e în același timp un roman al iubirii tragice și al morții ; pămîntul singur rămîne indiferent, ermetic, pe cînd erosul se încheie în sînge și păcat, iar Ion și Ana dispar năprasnic. Parcă o mînă a fatalității face ca și copilul acestora să se stingă, — și cu el, neamul Glanetașului.

Pe o considerabilă întindere, intră în roman problemele intelectualității române din Transilvania antebelică. Reprezentanții micii burghezii din Pripas (în realitate Prislop) ori din Armadia (Năsăud) vorbesc de datoria morală, — de relațiile dintre ei și țărani, pe de o parte, dintre intelectuali și autoritățile maghiare pe de alta. Deși limitat la un spațiu restrîns, romanul sugerează amploarea unei mari fresce. Învățătorul Zaharia Herdelea (desenat după modelul tatălui scriitorului) se zbate în dificultăți, dar din patriotism se abonează la *Gazeta Transilvaniei ;* pentru economie, ulterior împrumută ziarele de la popa Belciug. Soția lui Herdelea, severă, strîngătoare, jucase în tinerețe, ca „primadonă diletantă", în *Piatra din casă* și *Rusaliile*. Potrivit aspirațiilor sociale, Laura și Ghighi, dar în special Titu, poetul familiei, privesc spre oraș ; psihologia lor se reflectă în amănunte aparent insignifiante, care însă traduc o anumită mentalitate de clasă. Cînd, la o serbare, un tînăr țăran o invită pe Ghighi la joc, doamna Herdelea se umple de revoltă, iar fata zîmbește jenată. Încîntată de felul cum sînt gătite fetele pentru balul liceului din Armadia (unde merg cu trăsura popii), o prietenă a

Scanned with OKEN Scanner

dăscăliței exclamă : „Pun rămășag că voi o să fiți reginele balului". Fiicelor și lui Titu, dascălul le recomandă „să plătească peste taxa de intrare cel mult cincizeci de creițari, ca să salveze onoarea familiei" și să fie citați în *Gazeta Transilvaniei* printre „suprasolvenți".

Să se compare portretele din roman cu profilurile dintr-un fragment autobiografic, *Cuibul visurilor*, discret liric :

„Tata se arată totdeauna foarte sever, nu rîde niciodată cu copiii și e învățător. Noi am înțeles însă demult că strășnicia dumnealui trebuie să fie prefăcută. Întîi pentru că nu m-a bătut niciodată. Pe urmă, cînd vorbea cu sătenii, spunea atîtea glume de-ți venea să te tăvălești de rîs... Mai frică mi-e de mama, care e veșnic necăjită și, cum zice, cum lovește..."

Rigid în afacerile mărunte, popa Belciug se ceartă cu familia învățătorului, dar lasă deoparte resentimentele cînd se pune problema națională. Herdelea, conciliant în genere, nu ezită să condamne între ai săi caracterul clericului : „Popă-i ăsta ?... Ăsta-i porc, nu popă ! Și încă porc de cîine !" Din ostilitate, soția dascălului i-a scos porecla „Pămătuful", probozindu-l o dată în mod violent. Însă, cînd, pensionat, Herdelea se stabilește la Armadia, Belciug devine subit generos : „Cum să nu ne iubim noi, românii, unul pe altul ? Nu-i destul că ne mănîncă inspectorii afurisiți, să ne ciorovăim și noi pentru nimicuri ?" De astă dată, — exemplu de fină observație psihologică, — dăscălița găsește că, „orice s-ar zice, (Belciug) e un preot fără pereche" și „pripășenii nu merită asemenea popă", iar porecla „Pămătuf", rostită de Ghighi, o scandalizează. Paralel cu nunta lui Ion, se desfășoară la Armadia nunta Laurei cu teologul George Pintea, care-și dezvăluise dragostea „prin șaptezeci și nouă de scrisori și cărți poștale..." Deloc puritan, Titu se mulțumește cu voluptoasa Roza Lang, soția unui învățător alcoolic, pînă cînd, trezit din existența „stearpă", tînărul poet decide să se consacre luptei naționale, trecînd în țara liberă. La despărțire, popa Belciug îi face o urare pe care, în realitate, învățătorul Rebreanu o adresase scriitorului însuși : „Să trăiești și să te văd cît Coșbuc de mare !"

Senzația vieții reale, fără nimic idealizat, e continuă. Oamenii sînt vii, trăiesc, se agită. Preocupat de soarta imediată a propriei familii, Herdelea își calcă pe conștiință, nu fără remușcări, o dată sprijinind candidatura unui bancher din Budapesta împotriva avocatului Victor Grofșoru din Armadia. Titu îl califică drept renegat. Tehnica acumulării de fapte în tradiție balzaciană denotă un echilibru desăvîrșit, nimic semnificativ nefiind pierdut din vedere. Impresia de autenticitate, calitate fundamentală, este rezultatul concordanței optime între perspectiva epică și tactul analitic. Prozatorul e înainte de toate un arhitect, un constructor, episoade și situații distribuite laborios dînd curs unei perfecte simetrii. La definitivarea ansamblului prezidează o geometrie clasică, avînd ca efect — potrivit intenției autorului — „împărțirea fiecărui capitol în mici diviziuni, care cuprind cîte o scenă, cîte un moment, în sfîrșit un fir liber din țesătura generală. De aceea romanul, un corp sferic, se termină precum a început ; adică, după ce-l introduce pe cititor în satul Pripas, trecînd peste Someș, îl întoarce la sfîrșit, pe același drum, înapoi, pînă ce iese din lumea ficțiunii și reintră în lumea reală". Drept uvertură, o localizare de ordin geografic.

„Din șoseaua ce vine de la Cîrlibaba, întovărășind Someșul cînd în dreapta, cînd în stînga, pînă la Cluj și chiar mai departe, se desprinde un drum alb mai sus de Armadia, trece rîul peste podul bătrîn de lemn, acoperit cu șindrilă mucegăită, spintecă satul Jidovița și aleargă spre Bistrița, unde se pierde în cealaltă șosea națională care coboară din Bucovina pe trecătoarea Bîrgăului."

După consumarea dramei, o meditație-ecou :

„Satul a rămas înapoi același, parcă nimic nu s-ar fi schimbat... Peste zvîrcolirile vieții, vremea vine nepăsătoare, ștergînd toate urmele... Copitele cailor bocănesc aspru pe drumul bătătorit și roțile trăsurii uruie mereu, monoton, monoton ca însuși mersul vremii. Drumul trece prin Jidovița, pe podul de lemn acoperit, de peste Someș, și pe urmă se pierde în șoseaua cea mare și fără de început..."

II

Eposul la care meditase năsăudeanul Coșbuc, spirit clasic, trebuia să rezulte din elemente de ceremonial (nuntă, înmormîntare și celelalte), pe un fundal de permanențe, în legătură cu un habitat și o civilizație specifice. La Rebreanu, elementele rituale arhaice, stereotipiile, semnificațiile simbolice ori decorative se estompează pînă la anulare, — în *Ion* și *Răscoala* țăranii nefăcînd caz de memoria gesturilor originare, acestea din urmă intens valorificate în nuvelistica altui transilvănean, Pavel Dan, sau la Victor Papilian. Pentru a reține ideea de epos, la Rebreanu pămîntul e comparabil cu ceea ce reprezentau talazurile mării la grecii lui Homer, popor de navigatori ; psihologia, imaginația mitică, morala, ritmurile existenței, toate s-au modelat într-un caz în funcție de orizontul agrar, în altul în funcție de nostalgiile acvatice, constituindu-se într-un *stil de viață*. Marcat de acest spațiu, apropiat structural de rurali („mă simt muncitor al pămîntului", declară într-un interviu), autorul *Răscoalei* manifestă o vădită înclinare pentru energiile dezlănțuite, separîndu-se astfel de Sadoveanu, citabil mai degrabă în latura contemplativă. Timpul sufletesc al relatărilor lui Rebreanu e prezentul ; la Sadoveanu, evocînd epoci revolute, timpul real al narațiunii este imperfectul, care e un prezent al trecutului. Intervin la Rebreanu reacții de *ruptură* față de limbajul consacrat ? În plină epocă inovatoare, el păstrează principii ale romanului mai vechi, de la Balzac pînă la Tolstoi. Există în *Răscoala* descrieri și în special un ritm epic în cea mai pură descendență clasică, paralel cu un modern procedeu al panoramării cinematografice. Să se observe aerul discret simbolic al onomasticii la țăranii din Amara, — nume cu rezonanțe biblice (*Serafim* Mogoș, Melinte *Heruvimu*) ori relevînd defecte fizice (Toader *Strîmbu*, Leonte *Orbișor*) ; primarul se numește *Pravilă* ; de îndrăznețul Petre Petre, „se ține scai" *Cîrlan* ; un arendaș odios e Cosma *Buruiană*, patronimic sugerînd analogic trăsături de *mala pianta*.

Tematic vorbind, *Răscoala* (1932) reprezintă la scară mărită orchestrarea momentului fundamental din *Ion*, o ciocnire dramatică între *da* și *nu*, în care voința de schimbări a răsculaților se confundă violent cu voința conservatoare a proprietarilor. La cele două extremități, interese de clasă ireconciliabile, generatoare de tragic, aduc în primul plan caractere tari în măsură să alimenteze deopotrivă și eposul, și drama. Țăranii argeșeni din roman călătoresc cu trenul la București pentru a se informa în chestiuni relative la pămînt ; la rîndul lor, moșieri, arendași, jandarmi, exponenți tipici, au legături cu ambianța rurală. Toate firele urmînd să se întîlnească în vălmășa-

Scanned with OKEN Scanner

gul răscoalei, atunci cînd ritmurile vor fi febrile, — datele pregătitoare, „explicațiile", sînt prezentate în prealabil într-un film lent. Prima secțiune a operei (*Se mișcă țara !*) introduce pe cititor într-o atmosferă cu semne premonitorii. De remarcat, în acest sens, o tehnică a *anticipării*, nu lipsită de riscuri, știut fiind că divulgarea unor detalii omoară neprevăzutul. Chiar în prima secvență, în compartimentul unui tren, pot fi văzuți împreună un tînăr moșier (Grigore Iuga), un arendaș (Ilie Rogojinaru), un director în Ministerul de Interne, un ofițer de jandarmi ; în discuție se anticipă asupra altui moșier, Miron Iuga („Șapte mii de pogoane, prima calitate, în Argeș, jos, aproape de Teleorman !..."). De la cea dintîi frază sîntem preveniți despre opinia arendașilor, exprimată de Rogojinaru, pentru care țăranul român nu e cum se spune în cărți și discursuri : — „un martir" —, ci „numai rău și prost și leneș..."

Simplificînd lucrurile la extrem, în fond *Răscoala* e termenul de vîrf al unui proces multisecular, în care Miron Iuga (moșierul) și Petre Petre (țăranul fără pămînt) pun în mișcare energii contrare, disperate, sfîrșind în foc și moarte. Ion al Glanetașului reținea atenția ca personaj ieșind din mulțime, prinzînd relief, ocupînd pe o mare întindere prim-planul ; Petre Petre se confundă cu mulțimea, simbolizînd o realitate umană frămîntată, imprevizibilă ca forțele naturii (dublul apelativ Petre Petre pare să exprime analogic tăria pietrei). Scenelor homerice în care valurile răsculaților intră în furtună li se asociază vești, zvonuri, profiluri ținînd parcă de o suprarealitate mitologică. Cuvinte obișnuite, dar cu subînțelesuri, întind capcane. Cînd Grigore Iuga, fiul lui Miron, descinde cu Titu Herdelea în gara de lîngă moșie, venind de la București, vizitiul din „brișca galbenă" e consultat de îndată : „— Toate bune pe aici, Ichime ? întrebă Grigore. — Deocamdată pace, conașule ! zise vizitiul..." Negreșit, acest *„deocamdată"* face parte din repertoriul tactic al așteptării exploziei. Șapte din cele douăsprezece capitole ale *Răscoalei* (în *Ion* erau treisprezece) se succedă în ritm lent, *andante*, într-o amplă expoziție de replici ordinare și semitonuri ; cîte un singur cuvînt (*Pămînturile*, *Flămînzii*, *Luminile*, *Vestitorii*...) numește la modul simbolic stadiile unei acumulări vestitoare de seisme. Replica șoptită, aparent cenușie, devine elocventă prin revelarea sensurilor ascunse :

„Noroc, noroc, Trifoane ! strigă Leonte Orbișor din uliță, oprindu-se o clipă, cu sapa pe umăr. Te-ai apucat de treburi ?

— Ce să facem ? Pe lîngă casă, răspunse Trifon Guju de pe prispă, ciocănind de zor.

— Bați coasa, Trifoane, ori... ? întrebă Leonte fără mirare.

— O bat să fie bătută ! zise Trifon fără să ridice capul.

— Mi se pare că vrei să cosești înainte de a semăna...

— Apoi dacă trebuie... De !"

Suficient să se pună vorbele interlocutorilor la persoana întîi plural și dialogul se transformă într-un monolog semnificativ, căruia i se alătură mii de țărani. Altfel spus, masa celor în cauză reacționează convergent, încît faptul că un personaj se numește Leonte, iar altul Trifon nu are nici o însemnătate. Romancierul își escamotează sistematic prezența, obținînd efecte memorabile din înregistrarea aparent neutră a vorbirii, gesturilor și atmosferei, într-un conflict esențializat. Ce reprezintă, de pildă, contactele gazetarului Titu Herdelea (în ambianța bucureșteană, în redacții, în casa moșierului Grigore Iuga, vizitele la domeniile din Argeș ale bătrînului Miron Iuga ori

Scanned with OKEN Scanner

discuțiile cu țăranii) — decît secvențe de film, veritabile documente de epocă ? Venit din Transilvania, ca însuși Rebreanu, tînărul Herdelea, dealtminteri personaj palid, — nici conștiință-oglindă, nici acuzator vehement, — este un martor uimit. Roman perfect obiectiv, încorporînd reacții etico-sociale pe suprafețe mari, impresionînd prin varietatea enormă a unghiurilor de investigație, *Răscoala* aparține tipului polifonic, realitățile fiind văzute nu numai din exterior, ca mișcare în epic, dar și la nivelul conștiinței, ca spectacol labirintic, tragic. Literatura mai veche pe tema răscoalelor, inclusiv despre mișcările de anvergura lui *1907*, se limitase la fragmente unidimensionale ; un roman de V. Demetrius (*Domnul deputat*), insignifiant, nu constituie o excepție. La distanță de un sfert de veac după consumarea dramei, capodopera lui Rebreanu, model de construcție în care documentul de arhivă și relatările foștilor participanți se topesc într-o viziune proprie, punctează unul din marile momente ale romanului românesc. Față de cele peste o sută de personaje din *Ion*, romanul lui 1907 pune în mișcare mai puține individualități reliefate, dar excelează în reprezentarea pe plan general. Secvențe alternante, de la satul excedat de mizerie pînă la mondenitățile protipendadei bucureștene (spectacole cu Eleonora Duse și Féraudy, recitalul Paderewski), personaje exponențiale, moșieri, arendași, politicieni, medii gazetărești, saloane în care se arborează rochii de la Paris, recepțiile din casa Nadinei (soția lui Grigore Iuga), scenele de „lux și veselie" sugerînd o „destrăbălare uriașă", nu se limitează la aspecte exterioare. Documentat multiplu, prozatorul nu intră în frămîntările răscoalei ca sociolog sau istoric ; observații de acest gen pigmentează un amănunt, o frază, o replică, în rest interesînd stările psihologice, curenții de suprafață și de adîncime, mișcările în zigzag, surprizele unei acțiuni arborescente. *Răscoala* e, în esență, un spectacol multiplu sub cerul liber în care vechile raporturi dintre *Personaje*, pe de o parte, și *Corul* din tragedia elină, pe de alta, s-au inversat : Corul, la cei din Helada, factor de acompaniament emițînd păreri despre oameni în conflict, ocupă în roman însăși scena ; nu e numai *vocea* poporului, ci însuși poporul în acțiune.

Rigid, oligarh, Miron Iuga e un personaj-limită : „Eu nu cunosc nici un conflict și nici nu admit măcar posibilitatea de conflicte între mine și țărani..." (ripostează el în dialogul cu fiul său). Alți proprietari sau arendași, profiluri mai puțin conturate, se distanțează sau se apropie de el, în funcție de împrejurări. Țăranii se grupează potrivit situației lor economice ; cîrciumarul Busuioc și primarul Pravilă stau în expectativă, ei nefiind foarte interesați în chestiunea pămîntului. Luca Talabă, fost primar, e de părere să se alcătuiască o obște pentru a cumpăra moșia Nadinei ; altul susține că moșia trebuie expropriată fără despăgubiri : „Pămîntu-i al nostru, că noi îl muncim, tot pămîntul". Cînd perceptorul sechestrează porcul unui țăran, toți săracii din sat îi țin parte, devenind amenințători. La imputarea unui arendaș, colonelul Ștefănescu, cum că țăranii „pun la cale rebeliuni", unul dintre ei răspunde în numele tuturor : „Vrem să vedem și noi cum o mai fi altfel, că ce-a fost am văzut și n-a fost bine..."

Reacțiile perfect veridice ale eroului-masă încep cu zvonuri despre întîmplări extraordinare. Personajele individuale se dizolvă în talazurile în fierbere. Progresiv se schițează legende, dînd credit fanteziei, înainte de spectacolul propriu-zis. „Pe aici se vorbesc multe (spune „încurcat" arendașul Cosma Buruiană, adresîndu-se lui Grigore Iuga). Dar nu poate să știe nimeni adevărul, că de miercuri noaptea s-a întrerupt legătura telefonică și nu se

Scanned with OKEN Scanner

poate comunica deloc cu comuna. Ce veşti umblă sînt aduse din gură în gură, încît nu ştii ce să alegi...“ În acelaşi sens : „Duminică dimineaţa se răspîndi vestea în Amara că vine armata“,... „cîtă frunză şi iarbă“ ; ştirea face „ocolul satului“, ţăranii şi-o împărtăşesc „cu mirare şi nedumerire, clătinînd din cap şi întrebîndu-se din ochi“. Psihologia mulţimii devine prilej de spectaculizare, într-un spaţiu de incertitudini şi tensiune. Armata nu ştie oare de „porunca lui Vodă ?“ ; ori s-a dat de „partea ciocoilor ?“ Armata vine numai „să-i sperie !“ Soldaţii n-au să asculte ordinele, chiar dacă ofiţerii „ar comanda foc...“ Răsculaţii simt nevoia psihologică a unui consens, grupul „cuprins de indignare şi de mînie“ acţionînd ca un organism solidar :

„In bătătura cîrciumii se strînse repede o mulţime de oameni şi de femei. Toţi vorbeau răstit şi pe toate feţele era încrustată o desperare aprigă. Întrebările se ciocneau într-un vîrtej :

— De ce nu mai vine armata ?... Să ne omoare pe noi ?... Ce le-am făcut noi lor ?... Cîini sîntem ori oameni, de nu ne lasă să trăim ?... Nu ne-au asuprit destul boierii ?

Porneau răspunsuri de ici-colo, mai sfioase la început, apoi îndrăzneţe şi răcnite :

— Să vie armata că noi tot nu ne lăsăm !... Mai bine murim cu toţii ca să scăpăm de toate !... Nu ni-e frică nouă de armată !... Cu furcile o să-i alungăm, dacă vin asupra noastră !... Nu mai răbdăm, fraţilor !... Puneţi mîna pe topoare !

Femeile ţipau mai vîrtos ca bărbaţii...“

(Cap. XI : *Petre Petre*)

Psihologiile subiective fuzionează, cum se vede, în reacţii de ansamblu. Neconvinşi de un scurt cuvînt al prefectului Boerescu, proprietar de moşie în apropierea Amarei, care recurge la un limbaj *ad-hoc* („Opinca e talpa ţării“, „interesul ţării cere ordine şi linişte, fraţilor“ ; „regele şi guvernul vă poartă de grijă...“), ţăranii păstrează o tăcere grea : „Sutele de feţe cu aceeaşi expresie păreau a fi ale aceluiaşi cap...“ După incidente mărunte, grupurile par a se calma, însă faptul dă de gîndit : „Liniştea asta nu-i a bună“, remarcă misterios primarul Pravilă. Plasate sub titlul general *Focurile*, episoadele din a doua secţiune a romanului cîştigă, ca într-un spectacol, prin mutaţii de decor în care un ciclu al focului (*Scînteia*, *Flăcări*, *Focul*) lasă loc unui ciclu al morţii (*Sîngele*, *Petre Petre*, *Apusul*). Vizualitatea domină, dar o vizualitate invitînd la reflecţie. Cînd acoperişul castelului lui Miron Iuga se prăbuşeşte în flăcări, oamenii umblă în jurul focului, fără somn, „urlă mereu vorbe fără şir şi sudălmi cu care voiau să răscumpere toate tăcerile trecutului...“ Act de defulare colectivă, descris cu excepţională subtilitate : „Din sute de piepturi porni, ca la o comandă supremă, un urlet prelung de mulţumire. Apoi, ca şi cînd numai acest semn de izbîndă l-ar fi aşteptat, ţăranii se risipiră încetul cu încetul. Doar cîţiva se încăpăţînară a rămîne de teamă să nu se mai întîmple ceva şi ei să lipsească...“

Considerat tip reprezentativ, de vreme ce numele lui devine titlu de capitol, *Petre Petre* evoluează în zigzag, de la ideea de supunere („cu boierii te învoieşti oriunde dacă eşti supus şi ascultător“), pînă la siluirea moşieresei Nadina, apoi la iniţiativele de rebeliune, în final el căzînd în fruntea răsculaţilor răpuşi de gloanţe. Ritmul se precipită odată cu spectacolul primelor ciocniri, cînd psihologia răsculaţilor înregistrează din nou momente de convergenţă. Verbe frecvente indică freamătul : „Plănuiau şi strigau şi sfătuiau. Se înfuriau unul de la altul şi începeau să suduie, ori să scrîşnească din

Scanned with OKEN Scanner

dinți. Se încurajau reciproc să nu le fie frică de nimeni..." La primele salve ale armatei, răsculații se simt „cuprinși într-un început de mișcare de fugă", „ca și cînd o perdea de uragan ar fi măturat cîmpia..." În tot ce e dezlănțuire morală, Rebreanu e un pictor magistral, încît violența, execuțiile, schingiuirile, relatate cu maximum de economie, într-un stil nervos, se condensează în pagini antologice.

În *Ion*, timpul are, în ciuda momentelor de tensiune, un ritm egal, reglat după mișcările soarelui. Timpul din *Răscoala*, la început uniform, calm, lățit în toate sensurile, se restrînge în final, devenind dens, dramatic, traducînd o criză, răsturnînd duratele ordinare. Aparent, *Ion* ar fi mai aproape de ritmul eposului, pe cînd *Răscoala*, prin concentrarea progresivă din final, pare mai aproape de un ritm dramatic. În fond, în cele două romane eposul și drama coexistă, interferîndu-se memorabil.

În linii mari, în *Răscoala* sînt reluate principiile construcției din *Ion*, romanul avînd, ca și acela, două părți. Eposul respectă o rigoare geometrică, aproape în modul lui Dante. Fiecare din cele două părți se bazează pe cîte șase momente ; fiecare capitol, cuprinzînd șase sau șapte secvențe, își anunță esența printr-un titlu concis : *Răsăritul*, *Pămînturile*, *Flămînzii*... Între capitolele celor două mari secțiuni se observă paralelisme semnificative. Astfel, capitolul I, *Răsăritul*, are drept pandant, în plan secund, capitolul VII, *Scînteia* ; capitolul II, *Pămînturile*, trimite simbolic, dincolo, la capitolul VIII, *Flăcări* ; în aceeași succesiune, capitolului III, *Flămînzii*, îi corespunde ca ecou capitolul IX, *Focul*. Pe de altă parte, capitolul inițial, *Răsăritul*, trebuie pus în legătură și cu capitolul final (XII), *Apusul*, eposul rotunjindu-se sub semnul unei zile lungi, concepută alegoric, o zi de tragedie antică. Precum într-o epopee, în *Ion* și *Răscoala*, tonul ia o anumită cadență, încît nașterea, nunta, moartea, crisparea se înscriu în ordinea faptelor naturale. Din această geometrie a cercului, nimeni nu poate ieși, ca atare desfășurarea epică nu poate avea decît un singur curs. Între două sau mai multe soluții, protagoniștii optează pentru un fel de fatalitate, care, de fapt, este finalul impus de dialectica socială. Arhitectul se dovedește un dialectician al tragicului, fenomen a cărui *necesitate* nu este ca la antici de ordinul imanenței, ci un final logic, determinat de structura societății. În condițiile date, sfîrșitul lui *Ion* nu poate fi altul. Nici o altă alegere nu era posibilă în *Răscoala*.

III

Două moduri de focalizare, unul exterior, vizînd războiul ca spectacol al unei crize, altul interior, ca monolog tragic, își dispută prioritatea în *Pădurea Spînzuraților*, asigurînd totodată coerența acestui întîi roman notabil, din perspectivă românească, despre primul război mondial. În periodice ieșene (*Insemnări literare*, *Viața românească*), apăruseră rememorări și confesiuni de front, între care și fragmente din *Balaurul* Hortensiei Papadat-Bengescu, publicat în volum în 1923, la un an după *Pădurea Spînzuraților*. Un documentar ușor travestit, fără să devină deci un roman solid, era *Strada Lăpușneanu* (1920) de Sadoveanu ; subtitlul *Cronică de război din 1917* indică, dealtfel, natura observațiilor, constituite în scene de front și din Iașii refugiului. Ca pretext de atitudine, *cronica* sadoveniană se interferează, nu o dată, cu *jurnalul* hortensian, acesta consemnînd episoade din spatele frontului, aspecte dinainte și din timpul ocupației germane. Camil Petrescu și Cezar

Scanned with OKEN Scanner

Petrescu, şi ei autori de romane de război, vor aştepta cîţiva ani ca impresiile haotice să se cristalizeze. Dilemele protagonistului din *Pădurea Spînzuraţilor*, român transilvănean, ofiţer în armata austro-ungară, constrîns de împrejurări istorice să acţioneze împotriva propriului neam, sînt revelatoare chiar în forma lor brută, ca simple fapte de viaţă. Pe scurt, dacă în *Ion* eticul părea absent, prozatorul părînd un *observator aproape neutru*, în *Pădurea Spînzuraţilor* trama psihologică este expresia unui spaţiu plin de capcane morale, de unde, pe alocurea, stilul de tragedie elină. Apostol Bologa, natură reflexivă, nu acceptă mutilarea etică, dar nici nu găseşte cu uşurinţă remediul salvării. „În Apostol (se arată în *Amalgam*), am vrut să sintetizez prototipul propriei mele generaţii. Şovăielile lui Apostol Bologa sînt ale tuturor, ca şi zbuciumările lui... Numai un astfel de om putea să fie personajul central al unui roman în care lupta dintre datorie şi sentiment ameninţa să degenereze în frazeologie goală, patriotică".

Iată dar, tema clasică a scindării unui personaj între *datorie* şi *pasiune*: starea de opoziţie care produce ruptura interioară, aceeaşi în liniile ei mari la Euripide sau Racine, nu sugerează la Rebreanu impresia de reluare. Condiţia tragică e, de astă dată, a unui personaj modern, sinteză de discontinuităţi şi nostalgii rectilinii; dacă Apostol Bologa s-ar numi să zicem Hector şi dacă războiul s-ar purta între Sparta şi Athena, în sfîrşit dacă toate faptele din roman ar fi încorporate unui spaţiu helenic, ceva ar lipsi acestei ipotetice *transpoziţii*: sentimentul *destinului*, la antici conceput ca forţă extraumană. La personajul lui Rebreanu, războiul se dă în sufletul lui; destinul e o problemă de înfruntare morală, în care omul nu se teme de fatalitate, de cenzura divină. Destinul lui Apostol (nume sugerînd credinţa într-o misiune patriotică sacră) rămîne permanent de ordinul interiorităţii, Apostol Bologa fiind personajul cel mai problematic al lui Rebreanu. Toată existenţa lui, pînă la declanşarea dramei, pare o lungă *pregătire* pentru întîlnirea obligatorie cu destinul, care la el se confundă cu conştiinţa.

Ce trăsături frapează în structura etică-psihologică, la personajul polarizant al romanului? Putea evita el sfîrşitul tragic, dacă împrejurările n-ar fi precipitat războiul? Au vreo legătură accesele de exaltare din copilărie cu comportamentul schimbător, aproape straniu, din timpul *crizei*? Ce concluzii se pot trage din faptul că, prin mama sa, descendentă dintr-un subprefect al lui Avram Iancu, Bologa primise o „educaţie ultrareligioasă"? Toate acestea aparţin unui proces de acumulări lente, pe un fond hipersensibil, dar criteriul moral care declanşează criza e unul de aspect raţional. Mai concret spus, termenul de *datorie*, odată fixat în conştiinţă, lucrează în chip acaparator, angajînd întreaga existenţă. Tatăl protagonistului, avocat din Parva (pe valea Someşului), „cel mai tînăr condamnat în procesul Memorandului", murise prematur, lăsîndu-i un legat sever: „Ca bărbat, să-ţi faci *datoria* şi să nu uiţi niciodată că eşti român!"... Ideea de datorie se pretează însă la ambiguităţi, de unde situaţii derutante, care inspiră nesiguranţă. Interlocutorii lui Bologa sînt, în raport cu el, nişte termeni de comparaţie. Puncte de reper. Caracter obstinat, vrînd să-şi probeze că are „o concepţie de viaţă", Bologa crede, iniţial, în datoria de a participa la război, indiferent de obiectivele acestuia; argumentul, eronat, găseşte acordul notarului Pălăgieşu, conformist, mărginit; legile, repetă acesta, reclamă tuturor să-şi facă *„datoria către stat"*. Avocatul Domşa, în expectativă, ezită să ia atitudine, dar Bologa vine cu refrenul: *„...Să ne facem datoria"*... Protopopul Groza îl deconsiliază categoric; văduva Bologa priveşte hotărîrea fiului de a pleca pe

Scanned with OKEN Scanner

front ca o nebunie: „Noi n-avem patrie!"... Sub impulsul erosului, intervine, pe de altă parte, un orgoliu de tip particular. Logodit cu Marta Domşa, studentul în filozofie Bologa se simte lezat de simpatia acesteia pentru un locotenent de „imperiali, foarte ţanţoş şi încrezut", în care el şi vede, imaginar, un viitor erou; drept ripostă, — acte care traduc orgoliul juvenil: un Bologa devenit ofiţer de rezervă, înaintat locotenent pentru fapte de bravură, promovat membru în completul Curţii marţiale a diviziei. Primul act al dramei stă sub semnul unui conformism specific, generat de supraevaluarea datoriei *in abstracto*, ca principiu imuabil, în detrimentul obiectului ei real.

Desfăşurarea într-un singur sens, în *Ion*, intră în logica normală a personajului. Bologa însă e un complicat. Ion al Glanetaşului nu are de ales între erotică şi pămînt, cea dintîi fiind subordonată *de plano* ideii de posesiune a pămîntului. Vocea pămîntului, la Bologa, se limpezeşte în confruntări succesive, ca sentiment al patriei nelibere. Înainte de a vedea lămurit în propria-i conştiinţă, personajul central al romanului e pus în situaţia de a vedea în alţii. Drama locotenentului ceh Svoboda, osîndit la moarte prin streang, ca „trădător", fiindcă a încercat să dezerteze, este drama naţionalităţilor încorporate în statul conglomerat austro-ungar, refractare oligarhiei, deci ostile războiului. Însă Bologa, participant la execuţie, îşi ia o relativă distanţă interioară: „Conştiinţa mea e împăcată", — îşi zice el, în timp ce îndoiala sapă subteran. Roman-dezbatere, *Pădurea Spînzuraţilor* pune războiul propriu-zis între paranteze; nu eroicul interesează, ci *mărturiile*, atitudinile, raţiunea unor fapte, încît, ca într-un forum, personajele devin argumente ale unui proces. Eşecul aparent al „spînzuraţilor" punctează, în fond, triumful jertfei. În ochii lui Svoboda, gata de moarte, se citeşte o „mîndrie stranie", mustrătoare. „Ai văzut moartea lui Svoboda sub streang? (spune căpitanul ceh Otto Klapka, ofiţer de rezervă, adresîndu-i-se lui Bologa)... Nu se poate să n-o fi remarcat; toată lumea a văzut dispreţul, şi mîndria, şi nădejdea... Asta-i moartea noastră eroică! Pe frontul italian, un român a fost spînzurat pentru aceeaşi vină..." Reacţia căpitanului rutean Cervenco, profesor în Stanislau, pledează, în mod utopic, pentru non-violenţă: „mai bine şi-ar tăia mîinile decît să tragă asupra unor bieţi oameni ca şi dînsul!"... Mai radical decît ceilalţi, locotenentul Gross, evreu, inginer la o fabrică budapestană, emite concluzii cu suport revoluţionar: „Nici o datorie din lume nu-mi poate impune să ucid pe un camarad..." Argumentele lui Gross, pe frontul rusesc, într-o conversaţie la popotă, amintesc limbajul lui Barbusse din *Focul*:

„— Statul!... Statul care ucide!... În spate, statul nostru; în faţă, statul duşman, şi la mijloc, noi, cei osîndiţi să murim ca să asigurăm huzureala cîtorva tîlhari, care au pus la cale măcelul milioanelor de robi inconştienţi (...) O singură clipă de curaj general ar pune capăt tuturor mişeliilor... (...). O crimă monstruoasă trebuie să nască o pornire uriaşă de răzvrătire universală... Trebuie! Şi atunci, peste tranşeele pline de sînge, peste graniţele brăzdate cu morminte, toţi oropsiţii, toţi răzvrătiţii îşi vor strînge mîinile şi, într-un avînt nimicitor, se vor întoarce împotriva celor ce-i exploatează de mii de ani, şi în sîngele lor buhăit de trîndăvie vor înmuia steagurile păcii şi ale lumii noi..."

Punctul de vedere oficial austro-ungar, reprezentat de locotenentul Varga, se bazează pe o falsă idee despre internaţionalism. „Uite!... zice Varga. Tu eşti evreu, domnul căpitan e ceh, doctorul de colea e german, Cervenco e rutean, Bologa e român, eu sînt ungur... Aşa-i!" Dar adresîndu-se unui croat

Scanned with OKEN Scanner

de la popotă — „tu ce eşti ?“ —, pentru a conchide că toţi luptă „umăr la umăr pentru un ideal comun“, cel interogat răspunde scurt : „Soldat !“ El nu aderă la „internaţionala crimei“... Discuţiile trebuie raportate necontenit la cadrul istoric, noţiunile de datorie, stat, crimă, din reflecţiile cehului Klapka, fiind expresia unui context : „O crimă imensă e îndeobşte războiul, dar cu deosebire războiul Austriei !“

Din momentul începerii clarificărilor în conştiinţă, Bologa urmează — printr-un paralelism de situaţii — destinul lui Svoboda ; sub aspectul compoziţiei şi al punerii în scenă, drama pe plan secund (cazul Svoboda) amplifică prin repetiţie dimensiunile dramei de prim-plan, dîndu-i o tulburătoare consistenţă. Realităţii *imediate*, concrete, i se alătură, de asemenea, cu efecte de ordin afectiv, analogice, o realitate *mediată*, simbolică, graţie ştirilor despre o *„pădure de spînzuraţi“* de pe frontul italian. Bologa îşi regîndeşte destinul. Fixată în conştiinţă, ideea despre falsitatea poziţiei lui anterioare de *erou* (rănit de două ori pe alte fronturi, felicitat de generalul Karg pentru distrugerea unui reflector, decorat de trei ori), situaţie complicată cu stări de anxietate, reclamă o rezolvare tranşantă. Precum alte personaje ale lui Rebreanu, protagonistul nu suportă *discontinuităţile ;* zigzagurile comportamentului său devin tatonări necesare în vederea descoperirii unei continuităţi etice rectilinii. Noi confruntări cu sine şi cu alţii îl vor delimita. Ţăranul Petre, ordonanţa sa, reacţionează brusc, în termeni elementari. Riposta unui ofiţer dintr-un grup de prizonieri români, cărora Bologa le declară că e de acelaşi neam, are analogii cu finalul din *Catastrofa* :

„Dacă ai fi adevărat român, n-ai trage în fraţi, răspunse repede sublocotenentul, cu atît dispreţ încît i se schimbă deodată înfăţişarea. Locul dumitale ar fi dincolo, nu aici, domnule... Dar români ca dumneata...“

Cehul Klapka e ostil războiului imperialist în general ; lui Bologa, pentru care inamicul de pe alte fronturi e ceva abstract, fantomatic, nu-i repugnă decît războiul cu românii.

Ce mijloace puteau face mai credibil eşecul *trecerii* la români prin sectorul locotenentului Varga ? Prozatorul imprimă lui Bologa o tensiune extremă, vecină cu dereglarea, tradusă prin agitaţie şi surescitare nervoasă. Ruperea logodnei cu Marta Domşa, gest „inexplicabil“, bizar, şi căsătoria cu Ilona Vidor, fiica groparului ungur din Lunca, intră într-o logică a expierii, constituind, potrivit opiniei personajului, o întoarcere la simplitate, mai exact la logica neviciată a celor mulţi. Autoflagelare *sui-generis*, pe un fond de revoltă împotriva civilizaţiei burgheze !

Dramatismul de ordin interior lasă loc în final (*Cartea a IV-a*) unor rapide secvenţe *exterioare*, adică elementelor de *spectacol*. Odată prins şi arestat, masca lui Bologa e a unui ins „liniştit, parc-ar fi scăpat de toate grijile...“ La nivelul conştiinţei etice, comportarea lui, devenită rectilinie, marchează eliberarea din tortura unui impas. În fond, tocmai sobrietatea gesturilor, sentimentul datoriei împlinite, din perspectiva omului care *şi-a ales destinul*, pledează pentru monumentalitate : libertatea lui Bologa e cîştigată cu preţul vieţii. Executat prin ştreang, ca mai înainte Svoboda, spectacolul tragic urmează acelaşi ritm : pretorul se apropie grăbit, profesional ; condamnatul îşi aminteşte, o clipă, cum „a încercat el, odinioară, cu mîinile, rezistenţa funiei“ lui Svoboda ; medicul ţine, inutil, ceasul în mînă... Vocea lui Rebreanu tremură de emoţie :

Scanned with OKEN Scanner

„Apostol fu împresurat de un val de iubire, izvorîtă parcă din rărunchii pămîntului. Ridică ochii spre cerul ţintuit cu puţinele stele întîrziate. Crestele munţilor se desenau pe cer ca un fierăstrău uriaş cu dinţii tociţi. Drept în faţă, lucea tainic luceafărul, vestind răsăritul soarelui. Apostol îşi potrivi singur streangul, cu ochii însetaţi de lumina răsăritului..."

In *Ion*, pămîntul, ca simbol, stînd mereu în primul plan, pare a respira forţe pustiitoare ; în *Pădurea Spînzuraţilor*, în ciuda spectacolului funest, pămîntul emană speranţă. Final deschis, apoteotic. Licărirea stranie din ochii lui Svoboda se repetă, potenţată ca într-un refren, în privirea lui Bologa, în timp ce la orizont erupe în dimensiuni planetare „lumina răsăritului". *Pădurea Spînzuraţilor* e, alături de *Ion* şi *Răscoala*, una din cărţile mari ale lui Rebreanu.

Deşi perspectiva narativă e mereu calmă, una de meditaţie gravă, la obiectivul Rebreanu se simte, în subtext, o *participare* surdinizată. Dealtfel, orice operă de artă e prin excelenţă subiectivă, încît punctul de vedere strict *exterior* este, în practică, imposibil. Bologa simbolizează problematica intelectualităţii transilvănene din epocă, solicitată de interesele de stat austro-ungare, dar legată afectiv de idealul de libertate naţională. Mai răscolitor decît frontul, cu ororile lui, apare conflictul din interior, de natură etică, motiv pentru care latura psihologică a romanului domină. Dezaprobarea războiului, în cazul lui Rebreanu, la început de nuanţă „cerebrală", ia o tentă afectivă cînd află că fratele său Emil, de douăzeci şi doi de ani, ofiţer rezervist în armata austro-ungară, a fost spînzurat la 14 mai 1917, în apropierea localităţii Ghimeş, pentru tentativa de trecere la români. Romancierului i-au căzut sub ochi nişte fotografii reprezentînd un grup de spînzuraţi, executaţi pentru insubordonare, în spatele frontului austriac din Italia, documente ce urmau să demonstreze la conferinţa păcii modul cum au fost trataţi supuşii imperiului. Geneza şi titlul romanului trebuie puse în legătură cu drama de familie, ale cărei dimensiuni erau, de fapt, mult mai mari.

„Temelia creaţiei, preciza prozatorul, rămîne negreşit expresia, nu însă ca scop, ci ca mijloc. De dragul unei fraze strălucite sau al unei noi împerecheri de cuvinte, nu voi sacrifica niciodată o intenţie, prefer să fie expresia bolovănoasă şi să spun într-adevăr ce vreau, decît să fiu şlefuit şi neprecis. Strălucirea stilistică, cel puţin în opera de creaţie, se face mai totdeauna în detrimentul preciziei şi al mişcării de viaţă. Dealtfel, cred că e mult mai uşor de scris frumos, decît a exprima exact. Expresia exactă îţi cere mai multă zbuciumare. Cuvîntul ce exprimă adevărul"... *(Amalgam)*

In linii mari, un program estetic ca acesta — fragment dintr-o confesiune cu titlul *Cred* — trimite la realişti celebri, de exemplu la Balzac sau la Tolstoi. Să recunoaştem, în ciuda diferenţelor de optică, asemănări cu Camil Petrescu, în sensul că Rebreanu se declară *anticalofil*, partizan al unei literaturi a *autenticităţii*. În practică, autorul lui *Ion* face apel la mijloacele stilului oral, cu argumentul — dezvoltat în *Lauda ţăranului român* — că „legătura concretă cu pămîntul şi cu lumea concretă" asigură pulsul vieţii. Ce vrea să spună aceasta, mai explicit ? Vorbirea populară a păstrat „expresia imagică şi naivă a omului simplu, o prospeţime pitorească şi colorată, ritmul

Scanned with OKEN Scanner

vieții mișcătoare", în timp ce limbile cizelate artistic, intelectualizate printr-o orientare unilaterală, devin abstracte, iar în cele din urmă îmbătrînesc, se artificializează. Exclude Rebreanu dezbaterile de aspect savant? Nu procedează astfel, însă recurge rar la asemenea termeni. În *Răscoala*, moșiereasa Nadina și cei din anturajul ei trebuiau să utilizeze alt limbaj decît țăranii din Argeș. Un personaj oarecare e „antișat" de persoana lui (*entiché*), în sensul de: atașat de sine însuși (cap. XII). Tot în *Răscoala*, găsim chiar în frazele autorului neologisme. O brișcă aleargă „în trapul reținut al cailor, pe drumul ce cobora într-o *serpentină* severă pe malul *escarpat* ca o *faleză*" (cap. II). Miron Iuga „s-a ofuscat", fiindcă un țăran „îi citise în suflet" (cap. III).

Constructorul s-a vrut un continuator, dar și un inovator. Într-un articol ocazional (*Centenarul nuvelei românești*), autorul *Răscoalei* cita ca reprezentative zece nuvele, între care *Alexandru Lăpușneanul*, *Sărmanul Dionis*, *Haia Sanis* și *Gloria Constantini*. Preferințele dezvăluite în 1940, cînd, practic, propria-i operă era încheiată, sînt probante în ce privește pluralitatea modurilor, diversitate de care Rebreanu însuși, ca romancier, a fost tentat într-un fel sau altul. Lucru nu îndeajuns subliniat, arhitectul a fost într-o perpetuă căutare de formule, vizînd tot timpul construcții, perspective, soluții noi. Dacă în *Ion* și *Răscoala* frapează ideea de epos contemporan, în *Pădurea Spînzuraților* trece în primul plan examenul psihologic, în *Crăișorul* istoria, iar în *Adam și Eva* o doctrină metafizică. De regretat e că ultimele scrieri, departe de solidele construcții anterioare, marchează o involuție.

Scanned with OKEN Scanner

CAMIL PETRESCU — FRĂMÎNTĂRILE VIEȚII SOCIAL-POLITICE ÎN COMPORTAREA PERSONAJELOR

de CONST. CIOPRAGA

Prin Camil Petrescu și G. Călinescu, precum și prin alții de mai restrînsă audiență, noțiunea de scriitor complet devenea, în perioada interbelică, o realitate. „Voi scrie pînă la 25 de ani versuri — declara într-un interviu din 1943 Camil Petrescu, afirmînd că programul acesta și-l făurise încă de tînăr — pentru că este vremea iluziilor și a versurilor ; voi scrie între 25—35 de ani teatru, pentru că teatrul cere și o oarecare experiență și o anumită vibrație nervoasă ; voi scrie între 35—40 ani romane, pentru că romanele cer o bogată experiență a vieții și o anumită maturitate expresivă. Și abia la 40 de ani mă voi întoarce la filozofie..." [1] Din toate aceste ipostaze, în care nu s-a manifestat în succesiunea strict anunțată, cel mai realizat pare romancierul ; foarte interesant este dramaturgul, iar eseistul, unul dintre cei mai mari ai timpului său, atinge nivelul european. Practic, delimitările nu sînt comode, de vreme ce în *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* și în al doilea roman, *Patul lui Procust*, analiza își asociază, după necesități, fie reacțiile unui poet, fie „vibrația nervoasă", adică tensiunea unui dramaturg ori o ardentă mișcare cerebrală. Nici un alt romancier din epocă n-a acordat scrisului propriu atîta spațiu „explicațiilor" de ordin filozofic, raționalist, trăsătură ce conferă dealtminteri o strînsă unitate operei în ansamblu. Intelectual subtil, cu pasiunea problematizării, la romancier ca și la dramaturg frapează dezacordul tragic dintre calitățile unor personaje și structura socială, încît Danton, Pietro Gralla, Gelu Ruscanu în drame, Ștefan Gheorghidiu și G. D. Ladima în romane devin argumente pentru silogisme, simboluri ale eșecului.

Față de „rudimentarul" Rebreanu (cum îl califica Ion Barbu, care-l stima totuși), excelent interpret al realităților *văzute*, la Camil Petrescu efortul merge programatic spre decriptarea reacțiilor *invizibile*, spre subconștiințe, spre straturi profunde, pentru a îmbogăți cunoașterea cu detalii noi. Finalitatea actului creator implică nu atît armonie cît autenticitate, vibrație, de aceea nu scrisul frumos trece în primul plan, ci scrisul *revelator*, destinat să instaleze pe cei ce-l frecventează în miezul viu al faptelor, în *concretul* lucrurilor. Socialul e o condiție a verificării ființilor și pretext de interogații. Idei filozofice din Bergson și Husserl, soluții literare provenind de la Stendhal și Proust se constituie la autorul lui *Danton* într-o rețea de repere, în a căror lumină se conturează propria-i metodă. Autenticitatea și substanțialitatea rămîn pentru Camil Petrescu, angajat în detectarea relațiilor profunde dintre fenomene, modalități de a sugera fluidul vieții, esențele, de a înlătura tot ce înseamnă sofisticare. Analist din necesitatea de a extrage din relațiile

[1] V. Netea, *Interviuri literare*, București, Ed. Minerva, 1972.

Scanned with OKEN Scanner

dintre lumea externă şi dinamica interioară toate consecinţele de ordin estetic, spirit necontenit în alertă din nevoia de a surprinde fenomenologic proteicul, diversitatea, şi a le subordona unei viziuni coagulante, principalul său demers teoretic se înscrie în cadrele dezbaterilor moderne. Bazat pe gîndirea carteziană, clasicismul a reprezentat o „structură" necesară unei epoci ; romantismul propunea o altă structură, în acord cu orizontul altei societăţi ; perspectivele umanităţii de la începutul secolului nostru implică o nouă „structură", iar scriitorul cel mai sincron, cel mai adecvat ca stil acestei structuri, ar fi Proust. Se poate spune că eseul *Noua structură şi opera lui Marcel Proust* (din *Teze şi antiteze*) a fost în deceniul al IV-lea, în egală măsură, un pretext de comentariu estetico-filozofic, dar şi o confesiune travestită, un *credo* în marginea operei altuia, mai exact un act de delimitare.

I

Pentru Camil Petrescu, un roman e, la origine, un sistem de fişe de temperatură psihologică şi etică din a căror interpretare se constituie o lume cu reacţiile ei. Şi în *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* (1930), şi în *Patul lui Procust* (1933), travestit în personaje care-i seamănă, prozatorul se comportă ca actor şi martor. Legătura între două *nopţi* simbolice, spaţii oponente ale unor crize (erosul şi războiul), o face tînărul Ştefan Gheorghidiu, student în filozofie, nepractic, ultralucid, devenit printr-o moştenire din partea unui unchi un personaj invidiat. Noua situaţie o determină pe Ela, fostă colegă de facultate, apoi soţie, să se înconjoare de admiratori mondeni, între care neobositul dansator G. Criza matrimonială se desfăşoară pe fundalul pregătirilor de război, într-un climat de răsturnări spectaculoase. La exponenţii burgheziei financiare, probleme de conştiinţă nu există. Unchiul Nae Gheorghidiu, industriaş lipsit de scrupule, şi asociatul său, întreprinzătorul Tănase Vasilescu-Lumînăraru (fost negustor de lumînări), ignorant, dar posesor de capitaluri, de grajduri de cai de curse, de alte numeroase întreprinderi rentabile, se spionează reciproc ; în perspectivă de a obţine la licitaţie concesiunea unei fabrici metalurgice, cînd Nae Gheorghidiu se vede concurat de celălalt, pune la cale o interdicţie bancară asupra capitalurilor :

„Ai să-ţi muşti mîinile, Lumînărarule, ai să te dai cu capul de toţi pereţii... Am să te pun să fluieri franţuzeşte şi să săruţi mîna feciorului din casă..."

Prin maşinaţiuni abile, în care unii văd „inteligenţă", parlamentarul Nae Gheorghidiu şi-a creat un mit, loviturile lui financiare (traficul cu armament, între altele) conferindu-i trăsături de personaj balzacian. Parlamentul tutelează afaceri scandaloase, potrivit intereselor de grup, discursurile escamotînd sub vorbe sonore esenţialul. Germanilor care se pregătesc de război, deputatul Gheorghidiu le livrează aramă, conştient totuşi că metalul prefăcut în cartuşe ar putea spori măcelul pe frontul românesc. Profilul unui parlamentar demagog e comparabil ca atitudine morală, dar şi ca desen, cu acela al lui Farfuridi. Acelaşi ton găunos, lătrător :

„Domnilor, aţi discutat şi despre pregătirea militară a ţării (şi scăzut, prietenos), cred că a fost o mare greşeală. (Iar energic, viu) nu poate fi pusă la discuţie, şi mai ales în discuţie publică, pregătirea armatei româneşti (aplauze furtunoase). Domnilor, eu atît pot să vă spun : că sîntem gata. Şi aici rămîne îndelung nemişcat... (Adunarea aplaudă în picioare, aplaudă şi tribunele.) A con-

Scanned with OKEN Scanner

tinuat pe acest ton cîtva timp, pe urmă iar: lăsînd la o parte gluma, atît de amuzantă, a colegului nostru dl. Nae Gheorghidiu şi (aici urcă vocea, într-un crescendo alarmant şi intens, şi scandă fraza cu mîna îndoită paralel cu pieptul, cu cotul ridicat, dar zvîcnind arătătorul intens, în afară) lăsînd deoparte această acţiune condamnabilă de a strecura, de la tribuna Camerei, în sufletul oştenilor noştri, îndoiala în înzestrarea armatei (aplauze puternice, strigăte de bravo), vă întreb, de unde această preţuire exagerată, dovadă de vulgar materialism, această supravalorizare a rolului jucat de armament în război, cînd e ştiut că marile victorii se cîştigă numai prin moral? (aplauze). O armată care vrea învinge fără tunuri, fără mitraliere şi fără cartuşe (aplauze furtunoase). Şi eu vă spun că armata noastră vrea să învingă şi va învinge! (aplauze entuziaste).“

Dispreţul grosolanului Nae Gheorghidiu pentru activităţile din sfera intelectului reeditează vocabularul lui Jupîn Dumitrache pentru „coate goale“ şi „bagabonţi“. Devorat de întrebări, nepotul său trăieşte o dramă a singurătăţii, dîndu-şi iluzia situării deasupra realităţii burgheze. Unchiului Nae, idealismul, puritatea morală îi sînt de neînţeles: „Ei, Ştefane, dacă tatăl tău ar fi fost ceva mai strîngător, dacă n-ar fi risipit atît... v-ar fi lăsat şi vouă să trăiţi (va să zică, deşi avea aerul că ignorează, ştia că trăim în dificultate, cînd părea că pluteşte pe deasupra). Dealtfel, îi semeni leit. Acum văd că te-ai însurat şi tu tot din dragoste...“ Cînd Ştefan Gheorghidiu, plictisit de manevrele unchiului, renunţă la o parte din moştenire, Ela rămîne perplexă, procedeul soţului ei părînd incredibil: „Nu te înţeleg deloc, dragul meu, la şedinţele de seminar la Universitate, discuţi cu patimă şi te cerţi cu toată lumea pentru că susţin că nişte celule, acolo, mor sau nu, iar aici, cînd discuţi cu ei, te laşi atît de moale...“ Nae Gheorghidiu ştie că nepotul nu are „spirit practic“ („ai să-ţi pierzi averea“), de unde decizia de a investi o parte din moştenirea acestuia în speculaţii profitabile, în schimbul unor beneficii: „Cu filozofia dumitale nu faci doi bani. Cu Kant ăla al dumitale şi Schopenhauer nu faci în afaceri nici o brînză. Eu sînt mai deştept ca ei, cînd e vorba de parale...“

Ideea de *eliberare* printr-un şoc violent, din situaţia de soţ frustrat — pe de altă parte — se materializează în hotărîrea de a cunoaşte direct, ca ofiţer de rezervă, experienţa dură a războiului. Gelozia reprezenta, în *Ultima noapte...*, o dramă subiectivă obsedantă. Drama individuală se subordonează, în *nopţile* de front, colectivităţii în suferinţă:

„Acum oamenii de aici, blestemaţii în uniformă, îmi sînt singurii aproape şi sînt mai aproape de ei decît de mama şi de surorile mele. Orgoliului meu i se pune acum, dealtfel, şi o altă problemă. Nu pot să dezertez căci am ales, n-aş vrea să existe pe lume o experienţă definitivă, ca aceea pe care o voi face, de la care să lipsesc, mai exact, să lipsească ea din întregul meu sufletesc. Ar avea faţă de mine, cei care au fost acolo, o superioritate, care mi se pare inacceptabilă. Ar constitui pentru mine o limitare. Îmi putusem permite atîtea gesturi pînă acum, pentru că aveam un motiv şi o scuză: căutam o verificare şi o identificare a eului meu. Cu un eu limitat, în infinitul lumii, nici un punct de vedere, nici o stabilire de raporturi nu mai era posibilă şi deci nici o putinţă de realizare sufletească. O asemerea carenţă, de nereparat, ar fi fost şi o descalificare. Conştiinţa mea îmi permitea aseară să ucid, să mă judec deasupra legilor, pentru că nu aveam să-mi reproşez, în sistemul meu sufletesc, nimic, dar tocmai de aceea nu-mi permite laşitatea de a evita un pericol, pe care soldaţii cei mulţi nu-l puteau evita...“

Scanned with OKEN Scanner

Instantanee de front și observații diverse alcătuiesc un jurnal intim îmbibat de luciditate și ironie, dezvoltînd stări de conștiință schițate inițial în *Versuri*. Ștefan Gheorghidiu (proiecție a autorului) se autoanalizează insistent, la rece, concluzia fiind că: „drama războiului nu e numai amenințarea continuă a morții, măcelul și foamea, cît această permanentă verificare sufletească, acest continuu conflict al eului tău, care cunoaște altfel ceea ce cunoștea într-un anumit fel". Exprimarea adevărului, chiar derutant, devine o normă etică fundamentală.

„Cărțile care exagerează masacrele — ni se spune în *Teze și antiteze* — sînt tot atît de dușmane adevărului cît și acelea care idilizează luptele (...). La atac nu se pornea cu discursuri, soldații nu chiuiau de bucurie, cînd primeau ordin de luptă (...). Nu curg rîuri de sînge la război, nu sînt atacuri la baionetă (citiți exact: nu există, n-au existat niciodată în decursul istoriei încăierări de baionete...)"

Demistificatoare, ascuțit polemică, proza de război a lui Camil Petrescu e deopotrivă introspecție, document etic, dar și panoramic sobru; rănit în lupte (cazul romancierului însuși), Ștefan Gheorghidiu rememorează episoade caracteristice ori dă referințe din autori militari. Considerații de ordin strategic și scene autentice („Precizez ziua și locul întîmplării, 17/30 sept. 1916, în fața satului Săsăuș") par extrase dintr-un jurnal de combatant, consemnînd *Intîmplări pe apa Oltului*, peripețiile unui *Post înaintat la Cohalm* și altele, de un realism pregnant. Propaganda inamicului (*Wer kann Rumänien retten*) e confruntată cu propaganda oficială din *Comunicat apocrif*, după care frontul în panică din Transilvania „merge bine"...

II

Cîteva personaje din *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* reapar în climat postbelic în *Patul lui Procust*, unul din cele mai originale din epocă. Rostirea aparent memorialistică, scrisorile, decupajele din gazete alcătuiesc un fel de *colaj*, diversitatea materialelor vizînd sugestia multiplă a realului. Titlul metaforic (după acela al unei poezii de George Demetru Ladima, protagonistul romanului) devine explicit pe măsura descifrării unui destin tragic; mitul lui Procust (corect Procrustes) e întors cu fața spre secolul al douăzecilea. Legendarul personaj din Attica acosta drumeții, supunîndu-i apoi unei torturi stranii: reteza pe cei înalți și lungea pe ceilalți, după dimensiunile unui „pat"-etalon; aceasta — pînă cînd Theseu aplică brigandului tortura practicată de el. La modul figurat, burghezia interbelică osîndește la *procustare*, determinînd aducerea refractarilor la o singură dimensiune; imens pat al lui Procust, societatea în cauză condamnă, înaintea morții fizice, la anihilare etică. Experiența socială și sentimentală a lui G. D. Ladima, cu implicații de adîncime, este drama intelectualului incapabil de compromisuri, finalmente zdrobit, — motiv literar frecvent. Gazetar la *Veacul*, organ finanțat de Nae Gheorghidiu, el deschide o campanie împotriva liberalilor, acțiune ulterior neconvenabilă patronului. Dragostea pentru pseudoactrița Emilia, vulgară, desfrînată, în care, înșelîndu-se, văzuse un punct de sprijin, îi apare și ea în culori reale. Înfrînt, izolat în propria-i viață interioară, cuprins de marasm, G. D. Ladima e sortit morții, pe care și-o dă singur, copleșit de o mare tristețe.

Scanned with OKEN Scanner

Luate împreună, romanele lui Camil Petrescu, experienţe morale şi fragmente citadine, sînt cărţi de probleme, acţiunii revenindu-i un rol minor. Eroii se expun în felurite oglinzi, — jurnalele, scrisorile, mărturiile directe fiind tot atîtea mijloace de sondare a reacţiilor psihice. Precum la Proust, la Joyce ori la Simone de Beauvoir, o conştiinţă-prezenţă răsfrînge dimensiunile unei lumi. Diferiţi ca structură, Ştefan Gheorghidiu şi G. D. Ladima aparţin, precum eroii lui Camus, unei literaturi a singurătăţii, învinşi, dar păstrînd nostalgia altitudinii. Romancierul e un reflexiv, dar nu unul care sfîrşeşte în inacţiune, viaţa impunînd dezideratul unei literaturi active. Arta marilor scriitori ai lumii nu e a unor „esteţi" fără idealuri umane superioare, „ci un mijloc de cunoaştere — un formidabil mijloc de pătrundere şi de obiectivare a sufletelor omeneşti, acolo unde ştiinţa nu poate ajunge, şi cu rezultate exprimate aşa cum ştiinţa nu le-ar putea în nici un caz exprima"... În consecinţă, Camil Petrescu îşi propune să facă *„nu stearpă Artă pentru artă"*, ci „Artă pentru adevăr" (*Teze şi antiteze*). Aşa stînd lucrurile, urmează că opera lui se înalţă programatic pe temelii realiste, drept care termeni ca *autenticitate*, *realism*, *concretitudine*, întîlniţi în comentariile sale teoretice, devin coordonatele unui stil.

Patru personaje de prim-plan îşi confruntă destinele în *Patul lui Procust*, noutatea constînd, printre altele, în dispozitivul scenei: protagoniştii sînt studiaţi în spirit proustian, nu dintr-un singur unghi, ci din perspective multiple, în funcţie de privitori. Tehnică aşa-zisă *perspectivistă*. Fascicole de lumină se încrucişează, romancierul înregistrînd imaginile mobile, reacţiile unui personaj în felul cum ele se reflectă în conştiinţe diferite. E vorba deci de Emilia văzută de Ladima, de Emilia văzută de Fred, de Ladima văzut de Emilia, de Doamna T. şi de două cunoştinţe mai îndepărtate, apoi de Fred văzut de Emilia, de Doamna T., de Valeria şi de el însuşi. Ce reprezintă frivola Emilia în ochii poetului Ladima? „El era nevoit să creadă în imaginaţia lui, necontrazisă de nici un incident al realităţii, putea să vadă o Emilie ideală, bună, suavă. Şi mai ales o Emilie plină de mister". La teatru, într-un mic rol, actriţa îl farmecă: „Toţi recunosc că ai fost admirabilă. Pe mine m-ai emoţionat pînă la lacrimi... Păcat că n-ai avut parteneri demni de tine..." Altă dată, de asemenea: „Serile în care te văd sînt singurele în care nu mă simt un ocnaş al vieţii". Înşelat, prăbuşit, înainte de a-şi curma zilele, Ladima se dezmeticeşte: „Emy, ceea ce simt pentru tine, nu e nici dragoste, nici ură... E ceea ce simte somnambulul pentru lună... Încolo nimic..." Lui Fred, curtezan experimentat, Emilia i se dezvăluie imediat, mărginită, vulgară.

„Teatrul (gîndeşte el) e pentru ea ceva necunoscut, întîmplător, de unde îţi vin aplauze, flori şi automobil, în care «dacă ai noroc» ai şi succes, că piesele ţi le aduc, aşa, prietenii, cum ţi-aduc ciorapi de la Paris... Aştepta să i se dea un rol, în realitate prin rol ea înţelegea succes, căci roluri i se dăduseră cîteva, dar fusese dezastruoasă ca o bucătăreasă patetică. Nimic în lume n-ar fi făcut-o să convie că ea n-a priceput cumva rolul, că era vulgară în el..."

Dar această Emilie cu „ochi mari verzoşi, care nu spun nimic", semănînd „cu acele capete cu pielea întinsă cu roşu în obraji, din cărţile poştale ilustrate pe care scrie într-un colţ «Souvenir», era pentru Ladima totul".

Din perspectiva Emiliei, onestul Ladima e un personaj stîngaci, deloc interesant: „O ducea rău, săracu, pentru că n-avea nici slujbă". În acest timp, Fred meditează: „Ce lipsă de experienţă, ce naivitate, gîndesc eu, să-ţi iei confidentă a necazurilor materiale o femeie ca Emilia". Reacţiile lui

Scanned with OKEN Scanner

Ladima sînt pentru Emilia contradictorii, ciudate: „Nimeni nu putea să-l mai înțeleagă... Uneori se supăra din nimic, era bănuitor, îl vedeam nu știu cum, pripit, amărît, plecînd îmbufnat. Și tocmai atunci n-avea dreptate. Alteori era așa de blînd și de cumsecade... (...) Altminteri era idealist... (...) Era și caraghios îmbrăcat... Parcă era un tată... Nu-mi venea să ies cu el...“ În fine: „Era băiat bun, săracu... Mă mai necăjea el cîteodată... Dar îi părea grozav de rău... Venea pe urmă să-și ceară iertare... Ce puteam să fac?... Mi-era milă de el...“ Zguduit de relatările Emiliei, Fred exclamă o dată „rărit“, ca un actor abătut: „Bietul Ladima“... Cum îl văd pe același Ladima doi așa-ziși prieteni? Pentru Penciulescu, el e: „dobitocul ăla“..., „imbecilul ăla“; Cibănoiu concede: „Poet, poate nu era el... desigur... n-avea talent... Scria și el așa... Dar ce om!... ce inteligență!...“ Cine e în realitate această tristă figură? Probitatea morală, Ladima și-o mărturisește fără echivoc: „Eu sînt un om care scrie... Și dacă nu scriu ceea ce gîndesc, de ce să mai scriu? Nu pot altfel“. ...Apoi, într-o scrisoare, Emiliei: „Mi-e numai o imensă, o nesfîrșită milă de mine. Fiecare sîntem sortiți de la facerea lumii să fim așa cum sîntem...“ Din nou, aceleiași: „Într-o cameră mobilată nu se poate locui bine decît cu o biată conștiință limpede“. Tehnica reluării unui erou „pe planuri succesive în ascendență“ — definită în *Addenda* la *Falsul tratat* și utilizată de dramaturg — se dovedește fertilă și în *Patul lui Procust*.

Digresiunile, unele foarte ample, ca aceea despre istoria filozofiei din *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, au de cele mai multe ori rolul unor demonstrații psihologice sau sociologice. Ce sînt, în fond, parantezele, dacă nu pretexte de atitudini polemice, chiar dacă ritmul narațiunii suferă. Glosele despre „imbecilitate“, despre „bunătate“, despre „a mînca o bucată de pîine“ din *Ultima noapte de dragoste*, despre „manii“ și celelalte din *Patul lui Procust* — paradoxale în parte — au caracter eseistic. Unele au și fost publicate independent în periodice; altele, plasate în josul paginilor, iau forma notelor explicative, procedeul, în beletristică, părînd bizar; a fost utilizat însă în *Țiganiada*. La Camil Petrescu, adnotațiile reprezintă întregiri ori polemici pe marginea textului, opiniile eroilor fiind confruntate, combătute sau aprobate în note. Se ajunge, ca la Eminescu, la un umor de idei. Cînd verosul Nae Gheorghidiu, angajîndu-l pe G. D. Ladima la conducerea amintitului ziar politic, spune satisfăcut: „îl fac om“, — prozatorul intervine într-o notă amplă, punctînd substratul real al expresiei. Ce va să zică „a face om pe cineva?“ Fred Vasilescu, „fiul unui industriaș de mai bine de o sută de ori milionar“, nu cunoaște „sensul perfect conturat“ și fără echivoc al noțiunii.

„Prin urmare, nu știe că românii se împart în două clase distincte: oameni și ceilalți. Un om e cel care are existența civilă, adică își poate valorifica și supravalorifica orice merit, căci i se face credit prin simpla prezență, pe cînd ceilalți nici nu sînt încercați. El participă din privilegiul unei foarte restrînse categorii. (Sînt vreo cîteva mii de oameni în România, la 18 milioane de locuitori.) Dintre oameni se recrutează miniștrii de profesie, deputații din oficiu, personalul legațiilor din străinătate, membrii celor cîtorva mii de consilii de administrație, plătiți cu tantieme care echivalează titlurile de noblețe, voiajorii speciali în străinătate, sau, scoborînd, să zicem între alții directorul Teatrului Național, directorul Institutului de Radio (cum credeți că se recrutează altfel?) și, mai jos, tot soiul de directori și intendenți de muzee și instituții publice, care acordă locu-

inţă, iluminat, încălzit etc. (...) Un om are dreptul să fie unde e, chiar dacă altul aduce meritul şi soluţia (...). Nici Eminescu, de pildă, n-a fost om. N-a putut fi făcut mai mult decît revizor şcolar (şi deşi a fost un excelent revizor, n-a putut rămîne nici acolo)"...

Dramaturg contestat, Camil Petrescu a avut de înfruntat din partea criticii interbelice o lungă ostilitate. Trei volume de *Teatru* întruneau în 1946 drame tipărite separat anterior şi în plus patru inedite. Problemele au contingenţe cu acelea de la baza romanelor, dramaturgul, preocupat de cazuri de conştiinţă, urmărind descifrarea vieţii interioare. „Teatrul — scrie el în *Modalitatea estetică a teatrului* — nu este şi nu poate fi altceva decît o întîmplare cu oameni. Orice operă care s-a abătut de la acest principiu a fost menită pieirii". Ideile trebuie să fie concretizate, materializate în oameni, căci altfel „se învechesc şi se demodează". Numai contactul strîns cu viaţa conferă teatrului „armătura dramatică" în măsură să convingă. Relaţia conştiinţă-viaţă constituie pentru Camil Petrescu resortul oricărui conflict semnificativ. „Preocupările ideologice ale unei lucrări trebuie să fie susţinute de o armătură dramatică atît de solidă, încît să înfrunte toate piedicile inerente trecerii la spectacol şi să excludă, aci, orice surpriză" (*Addenda la „Falsul tratat"*). Lipsită de vibraţie dramatică, scrie Camil Petrescu, o piesă ca *Fapta* de Lucian Blaga rămîne „mai mult în literatură" (*Teze şi antiteze*).

Idealul suprem al lui Gelu Ruscanu din *Jocul ielelor* (versiunea din 1916 a fost definitivată în 1945) este înfăptuirea *„dreptăţii absolute"*, obiectiv abstract, conceput ca o problemă de conştiinţă. În calitate de conducător al ziarului *Dreptatea socială*, organ al partidului socialist, el e pe cale de a da publicităţii un document din care rezultă că ministrul justiţiei, Şerban Saru-Sineşti (personaj întîlnit în *Suflete tari*) era un asasin. Grăbind moartea bătrînei Manitti, adăpostită în casa lui, şi distrugînd testamentul acesteia, Saru-Sineşti a intrat în posesia unei averi de un milion lei aur ; — crimă relatată într-o scrisoare mai veche a Mariei Saru-Sineşti către Gelu Ruscanu, pe care-l iubea. Intransigenţa lui Ruscanu se loveşte însă de obstacole. Dacă agenţilor de siguranţă veniţi în redacţie le ripostează energic, alte situaţii descumpănesc. O mătuşă care „i-a ţinut loc de mamă" îi revelă un amănunt zguduitor : tatăl gazetarului şi-a însuşit bani de la o societate (al cărei avocat era), pentru a acoperi pierderile de la jocul de cărţi, curmîndu-şi apoi viaţa. Nimeni n-a ştiut secretul, afară de Saru-Sineşti, secretarul lui ; procurînd suma, acesta a evitat dezonoarea. Intervine un alt amănunt delicat. Publicînd scrisoarea Mariei Saru-Sineşti, trimiţătoarea s-ar fi compromis public, dar Ruscanu e neclintit : „Dreptatea este deasupra noastră şi e una pentru toate lumea şi toate timpurile"...

Ideea de justiţie nu mai e legată de realităţi, devenind un fel de miraj, fapt ce determină pe militantul socialist Praida, redactor al ziarului, să opună un punct de vedere diferit. „D-ta pari obsedat de ideea de lege, de ideea de dreptate, aşa pură... O dreptate absolut pură, ca o geometrie ?..." Poziţiile se delimitează progresiv : Ruscanu aspiră către o justiţie universală, deasupra istoriei, aplicabilă oricînd şi oriunde, în timp ce Praida vede utilitatea în funcţie de folosul adus progresului social şi uman. „Criteriul este totdeauna o cauză (...) Cauza singură ne arată care sînt fapte bune şi care sînt rele"... Spirit realist, inginer, Praida reprezintă în cadrul piesei dialectica

Scanned with OKEN Scanner

vieții cotidiene, dialogul cu Gelu Ruscanu scoțînd în evidență poziții contrastante :

Gelu : „Nu... nu... tovarășe... Eu lupt pentru cauza muncitorească și îi sînt devotat atît de mult... numai și anume fiindcă socot că dreptatea este cu ea. Mi-aș da viața pentru muncitorime, numai și numai fiindcă ea este sub steagul dreptății și nu dimpotrivă... Am socotit totdeauna că dreptatea e absolută Dacă lupt pentru o cauză, aceasta este dreptatea însăși.

Praida : Periculos mod de a vedea... și dealtfel fals... cu totul fals... plin de riscuri... Dă-mi voie, tovarășe, să-ți spun un lucru. Înainte de a studia ingineria am vrut să studiez în Germania matematicile pure. Dar am căzut peste noile teorii matematice, ale antinomiilor, și m-am îngrozit. Logica asta pură sfîrșește iremediabil în marasmul incertitudinilor. Dreptatea asta formală, abstractă, are să te lase odată suspendat în gol... tocmai cînd îi vei căuta mai disperat conținutul...".

Drama de conștiință a lui Ruscanu, sfîrșind în sinucidere, e conștiința unui *„joc al ielelor"*, cărora „nu le place să fie văzute goale de muritori". De la Platon, care „pretindea că a văzut «ideile pure», au venit toate nenorocirile din lume", conchide secretarul de redacție Penciulescu, amplificînd argumentele lui Praida. Mitul purității *in abstracto* e denunțat dealtminteri, în final, de Ruscanu însuși : *„Jocul ielelor?... Un joc... un joc... și eu victima acestui joc... Victima acestui negoț cu idei..."*

III

Două mii de pagini, secționate în trei volume, înregistrează în *Un om între oameni* (1953—1957) evenimente premergătoare Revoluției de la 1848, din timpul revoluției și ceea ce a urmat. Dacă în romanele anterioare accentul cădea pe investigația psihologică, de astă dată domină reprezentarea plastică, de unde tablouri de epocă (Doussault e citat), portrete și detalii de tot soiul. Vederea Bucureștilor și viața unor sate, saloanele cu „petreceri și năravuri boierești", ateliere de tăbăcărie, bordeie de robi, codrul cu fugari — toate se perindă într-un minuțios film documentar. Intrăm în atmosfera de la „Sf. Sava" ; asistăm la o ședință literară ; se mișcă revoluționari din toate categoriile sociale. Evident, Bălcescu domină, fie în descrieri directe, fie prin raportare la alții. În portretul general sînt racordate momente definitorii. Adolescentul prea grav, preocupat de probleme, își expune concepția etică :

„Da, Tița dragă, frumusețea trupului te poate părăsi, dar frumusețea cărții, a muzicii, a picturii, niciodată. Frumusețea chipului depinde de vreme și chiar de oameni, frumusețea minții și a inimii depinde de tine și durează pînă la moarte"...

Tinerei Frusinica, de care se simte atras, tînărul îi recomandă să se dedice teatrului :

„Aceeași frumusețe pusă în slujba artei capătă un tîlc mai larg, are un rost mai înalt. Atunci ea e pusă în slujba poporului, a culturii, ajută la răspîndirea frumuseții celei veșnice..."

Scanned with OKEN Scanner

Într-o discuție cu Mitică Filipescu, mai tînărul Bălcescu e meditativ, acumulînd gînduri peste gînduri, pentru ca la urmă să-i spună calm:

„Domnule căminar, vă rog să mă socotiți și pe mine printre prietenii dumneavoastră".

Adică printre revoluționari. Întemnițat după descoperirea complotului condus de Mitică Filipescu, fermitatea lui e sporită de o conștiință nouă:

„Închisoarea mi-a deschis ochii. Ochii dinăuntru. Azi cred că dacă nu există și fapte imposibile pentru demnitatea omenească, atunci cuvîntul om trebuie înlocuit..."

Simplitatea revoluționarului merge la inima sătenilor veniți să vadă guvernul provizoriu. Vorbelor pompoase cu care li se adresează Heliade le urmează mesajul sobru al lui Bălcescu.

„Și fețele trudite ale sătenilor înfloresc într-un larg surîs, nevinovat, ca desprins de trup"...

Moartea unor tabaci răsculați prilejuiește o nouă confruntare. Frazele lui Bălcescu alternează între durere reținută și îndîrjire. Scena se conturează dramatic, fiecare idee fiind comentată de romancier într-un scurt *„aparté"*:

„Frate tabacule, ai murit, pentru ca poporul român să fie liber... pentru ca istoria acestei țări să fie alta. *Îi mîngîie ușor fruntea*: Ai murit, dăruindu-te tot... dintr-o singură dată... Mai mult decît tine, n-a dat pînă acum nici un om în toată istoria. *Îl privește îndelung, cu luare-aminte*... Va pomeni cineva despre tine, Dumitrache Stoica, după ce vei fi dus mîine la groapă? *Își frînge mîinile într-o ușoară crispare*... Totul depinde de cum va izbuti revoluția noastră. Dacă va sfîrși în ridicul, dacă va fi o revoluție în glumă, atunci se va uita că ați murit voi șapte. Vom ști atunci că această revoluție nu merita nici o jertfă... *Se ridică brusc și spune apăsat, cu umerii încleștați*: Dar nu va fi așa!"

O comparație-refren în capitolul *Guvernul vremelnicesc în ceasul răspunderilor* (vol. II) subliniază un caracter de bronz. „Om între oameni", Bălcescu nu-și pierde cumpătul în împrejurări care derutează:

„Bălcescu răspunde scurt, ca o sabie întinsă, fără șovăire..."
„Bălcescu rămîne drept, cu privirea sus, ca o sabie întinsă"...
„Bălcescu, drept ca o spadă, cu umerii sus, rostește simplu și hotărît"...
„Răspunsul lui Bălcescu căzu hotărît ca o sabie"...

Tot așa Danton, înfruntînd-o pe doamna Roland, vrăjmașa revoluției, ripostase: *„întins ca o lamă de spadă"* (actul I, tabl. I, sc. I).

Dacă, în vechile romane, Camil Petrescu dădea utilizare largă confesiunii, aici primează dialogul, portretizarea eroilor beneficiind de mijloace dramatice. Se poate vorbi de contaminare, în sensul că unele pagini din *Un om între oameni* (după drama cu același erou) au structură dramatică. Cînd ofițerul Fărcășanu, însoțit de Tița, sora lui Bălcescu, vine la temniță spre a-i vesti eliberarea, el își face probleme:

Scanned with OKEN Scanner

„— Nu am dreptul să primesc un asemenea sacrificiu.

Fărcășanu se destinde, dintr-o dată, ca și cînd ar fi peste puterile lui să continue. Zîmbește fericit și el.

— Nu risc nimic. Un prieten al dumitale a adus un ordin de la spătărie... Ai fost iertat... Arăpilă, așa spune că-l cheamă. Și deschide larg, bucuros, ușa, arătînd pe cel de pe pridvor. Poftește, domnule...

Tița se repede spre ușă, uluită, și-l recunoaște pe Alecu Golescu, care intră clocotind de știrea cea bună.

— Ești liber, frate... liber...

Dar Bălcescu, bănuitor, întreabă neclintit :

— Numai eu ?

— Ați fost iertați toți... s-a răspîndit de trei zile zvonul că Mitică Filipescu e pe moarte. S-a adunat lume în fața palatului și a cerut eliberarea voastră. Bibescu a cedat...

Tița cade moale în genunchi. Privirea ei pare de pe altă lume. Scoate din manșon iconița pe care o adusese ca s-o pună în chilie.

— «Nu sînt vrednică, nu sînt vrednică, Maică prea curată»...“

La Sadoveanu, fantezia se manifestă în libertate, personajele narațiunii istorice oscilînd între natură și „bătăliile jentfei“ ; Camil Petrescu stă în dependența documentelor, acestea utilizate cu rigoarea unui om de știință. Autorul tripticului *Un om între oameni* e un *scriptor cum libro*, creator de tip cerebral, înconjurat de cărțile altora pentru a scoate din ele dovezi certe. La autorul lui *Nicoară Potcoavă* autenticitatea derivă dintr-o deplină identificare a rapsodului-martor cu personajele. Sadoveanu își conduce eroii cu autoritatea unui prestigios director de scenă ; la Camil Petrescu, dimpotrivă, personajul conduce pe autor, care, aspirînd să fie perfect obiectiv, își ia o distanță, comportîndu-se numai ca observator. Autenticitatea, la Camil Petrescu, este tot una cu adevărul. Într-o piesă ca *Danton*, potrivit caracterizării dramaturgului (în *Addenda la „Falsul tratat“*), „grija respectului adevărului a fost împinsă poate pînă la exagerare...“ Replicile, reacțiile, cadrul general fuseseră meticulos verificate printr-o informație de bibliotecă istovitoare. Metoda e reluată întocmai în *Un om între oameni*. Sadoveanu se bazează pe sensibilitate, comportîndu-se ca un *voyant-moralist*, cu înclinarea spre decorativul în frescă ; eminamente reflexiv, evocatorul lui Bălcescu procedează asemenea unui om de laborator, utilizînd lupa și microscopul, izolînd legenda de adevăr pentru a construi în relief. Fascinația sadoveniană vine de dincolo de orizont, dintr-o lume a arhetipurilor ; este fascinația romantică a lui Eminescu într-o altă viziune. Camil Petrescu exercită, la rîndul său, un fel de *captatio* de ordin realist muzeal, ideea fixă a prozatorului fiind spectacolul în lumină diurnă. „Mi se pare că un roman istoric trebuie să găsească modul de a unifica necesitățile epicului cu necesitățile adevărului istoric (declară el în *Un om între oameni, III*). De felul soluției date acestui mod problematic depinde și soarta romanului istoric...“

Sadoveanu e vizionar-intuitiv recompunînd istoria prin mijlocirea fanteziei ; epicul sadovenian e, de fapt, un lirism travestit. Bălcescu, personajul simbol al patruzecioptismului muntean, e un „suflet tare“ în alt mod decît Nicoară Potcoavă, avînd mai mult decît o conștiință empirică a datoriei. Iată cum vorbește Potcoavă, osteanul reflexiv :

„După ce se va priboli lumea de lingoarea în care se află, apoi să știți că se vor naște oameni noi care vor clădi o lume mai bună. Înflori-vor flori și se

Scanned with OKEN Scanner

vor pîrgui holde pe gunoaiele trecutului. Noi nu vom mai fi. Dar pînă atunci să lucrăm pentru dreptate, să împlinim poruncile pe care le avem...“

După aproape trei veacuri, limbajul lui Bălcescu exprimă un alt nivel. Acționînd în numele rațiunii istorice, devorat de ideea de responsabilitate lucidă, bazată pe evoluția a „șase secole de istorie românească“, eroul respiră în același timp un elan contagios, destinat să înflăcăreze masele.

Într-o nuvelă concisă, *Iubita lui N. Bălcescu*, același personaj, evocat de G. Călinescu, se autocaracteriza drept romantic frenetic: „În mine arde o flacără...“ Și G. Călinescu și Camil Petrescu pun în valoare „impresia de spiritualizare prin aspră asceză“, respectiv fizionomia de „ascet“... În privirea eroului său, Camil Petrescu remarcă o „hotărîre de dincolo de clipă...“ Tehnica romancierului din *Un om între oameni* se sprijină pe un pluriperspectivism spectaculos, biografia Bălcescului și a căuzașilor încrucișîndu-se în sute de direcții, pe fundalul epocii, într-un București cu „soarèle“ artistice, ședințe literare, petreceri la curte și incendii, cu meșteșugari și mulțimi aderînd la revoluție, acțiunea mutîndu-se o dată peste Olt, altă dată la Mînjina ori în Transilvania sau departe peste hotare, într-o rețea de secvențe mozaicale. Comparat cu *Un om între oameni*, romanul lui Cezar Petrescu, *Ajun de revoluție 1848*, e cu totul fără viață. De regretat e că ampla construcție a lui Camil Petrescu n-a avut răgazul unei decantări.

Văzut în perspectiva epocii, Camil Petrescu se situează între personalitățile reprezentative ale romanului românesc modern. Imaginea cu care intră în posteritate și-a definit-o scriitorul însuși, într-o pagină de jurnal:

„Nu sînt două moduri de a trece satisfăcător prin viață: cu noroc, ori cu hotărîrea de a fi lucid și loial, de a trage consecințele pînă la capăt ale felului tău propriu de a fi; nu sincer, fiindcă aceasta nu spune nimic și se încarcă pe deasupra cu vulgaritate, ci de a fi loial“.

Conduita lui Camil Petrescu a fost un exemplu de loialitate față de el însuși, ca și față de idealurile artei.

Scanned with OKEN Scanner

MOMENTUL IBRĂILEANU ÎN CULTURA ROMÂNEASCĂ

de AL. PIRU

În activitatea de critic și istoric literar a lui G. Ibrăileanu se disting trei perioade mai importante. Prima, desfășurată între 1889 și 1905, pe parcursul a 16 ani, este perioada de formație, de orientare socialistă și metodologie sociologică și psihologică în chip exclusiv. Asupra principalelor articole din această perioadă (ca, de exemplu, articolele despre romanul *Dan* de Vlahuță), autorul a revenit mai tîrziu. A doua perioadă (între 1906 și 1916) corespunde curentului poporanist de la *Viața românească* în prima ei fază și se aplică în primul rînd la promovarea scriitorilor de această orientare, ca și la descoperirea tradițiilor poporanismului românesc sub raport ideologic și literar. A treia perioadă în fine, din 1918 pînă în 1933, e faza eclectică în care Ibrăileanu nu mai reclamă scriitorilor decît specific național, adică originalitate, ferirea de imitații și, pe cît posibil, realism, adică luciditate și transfigurare a realului în conformitate cu adevărul vieții, intuit sub specia universalității. Ca istoric literar, Ibrăileanu nu dă atenție biografiei, concentrîndu-se asupra operei pe care năzuiește s-o îmbrățișeze în toate aspectele, atent asupra conținutului social-psihologic (moral), și în egală măsură din punct de vedere tehnic-estetic. Metoda e adaptată la obiect, critica sociologică, psihologică sau estetică fiind determinată de ponderea esențială a operei. Dogmatismul maiorescian sau gherist lipsește complet la Ibrăileanu, ispitit uneori chiar de metoda impresionistă, dacă în acest caz mai poate fi vorba de vreo metodă.

Întîia lucrare a lui G. Ibrăileanu și opera sa capitală, *Spiritul critic în cultura românească* (1909), este comparabilă în multe privințe cu *Les Origines de la France contemporaine* a lui H. Taine. Autorul analizează, folosind metoda materialismului istoric, geneza formelor culturii în România oglindită în operele scriitorilor mai însemnați din perioada 1840—1880. Asemenea lui Taine, criticul debutează printr-o constatare pesimistă, aceea că istoria culturii românești de la sfîrșitul secolului al XV-lea pînă la începutul secolului al XX-lea nu este istoria creației proprii, ci istoria „introducerii culturii apusene în Țările române și a asimilării ei de către români". Deși Ibrăileanu observă că împrumuturi culturale pot fi identificate la toate popoarele (francezii împrumută, în secolul al XVIII-lea, de la englezi, germanii, tot atunci, de la francezi, iar francezii, la începutul secolului al XX-lea, de la scandinavi și ruși), constatarea cu privire la cultura românească e prea categorică, chiar și pentru începuturile ei. Dimpotrivă, existența spiritului critic, a factorului de asimilare (care e în același timp un factor creator), trebuie presupusă de la începutul oricărei culturi, și Neagoe Basarab, Udriște Năsturel, Radu Greceanu, Radu Popescu, Constantin Cantacuzino, Ureche, Miron Costin, Ion Neculce, Dimitrie Cantemir, Văcărești, Goleștii, Conachi, cori-

Scanned with OKEN Scanner

feii Şcolii ardelene, Ion Budai-Deleanu şi încă mulţi alţii (Varlaam, Dosoftei, Antim Ivireanul), umaniştii şi iluminiştii, clasicii şi barochiştii sînt, orice s-ar spune, pionieri ai culturii. Anul 1840, cînd Ibrăileanu consideră că s-a constituit la noi spiritul critic, trebuie împins cu cel puţin două sute de ani în urmă, cam pe vremea cînd Varlaam tipărea la Iaşi *Cartea care se cheamă răspunsul împotriva catihismusului calvinesc* (1645). Iar pentru a ne referi la secolul al XIX-lea, de ce am neglija activitatea critică a lui Eliade pînă la 1840, continuată în forme pamfletare între 1859 şi 1869 în *Echilibru între antiteze*, satira lui C. Faca, C. Bălăcescu şi Gr. Alexandrescu, dialogurile, pildele, povăţuirile şi poveştile adunate de Iordache Golescu, autorul unei gramatici şi al unor formidabile (pentru timpul lor) dicţionare? Este adevărat că opera unora dintre aceşti scriitori a rămas multă vreme în manuscris (cazul lui Iordache Golescu), că are în vedere modele străine (*Franţuzitele* lui Faca pe Molière din *Les Précieuses ridicules*, *O bună educaţie* de C. Bălăcescu, un model obscur), că sînt adaptări fără un ecou puternic printre contemporani, dar întrucît reprezintă totuşi atitudini critice faţă de fenomene sociale, politice şi culturale din prima jumătate a secolului al XIX-lea se cădea să fie luate în seamă. Absenţa lor se explică, desigur, prin stadiul încă primar al studiilor de istorie literară şi culturală de la finele secolului al XIX-lea, cînd Ibrăileanu îşi făcea fişele, dar nu mai puţin şi printr-o atitudine din capul locului partizană, printr-un vădit *parti pris* provincial. Revista *Viaţa românească* urmărea să fundeze o şcoală pentru care era nevoie de o tradiţie. Şi fiindcă Mihail Kogălniceanu, primul critic în înţelesul adevărat al cuvîntului, şi-a început activitatea în capitala Moldovei, la *Dacia literară*, în 1840, anul 1840 i se impune lui Ibrăileanu drept moment de răspîntie pentru destinele culturii româneşti. De ce, se întreabă el, s-au petrecut lucrurile aşa? Pentru că, înainte de 1840, în Muntenia a existat o tradiţie culturală „mai slabă", iar în Moldova o tradiţie culturală „mai puternică". Muntenia a făcut mai mult operă „utilitară", adoptînd forme de cultură a căror nevoie nu era totdeauna simţită, Moldova „operă de lux", discutînd ideile noi. În Muntenia, curentul latinist şi curentul francez au avut urmări mai mult politice, în Moldova curentul latinist a fost slab, iar cel francez a avut numai consecinţe literare. Afară de asta, în Moldova a lipsit „o clasă mijlocie cu instincte revoluţionare", pe cînd tocmai existenţa unei asemenea clase în Muntenia „a format un mediu favorabil răspîndirii ideilor revoluţionare". Burghezia munteană în ascensiune şi-a însuşit grabnic „noutăţile" şi chiar „exagerările", în vreme ce clasa boiernaşilor în Moldova, revoluţionară şi ea, dar înfrîntă în lupta cu boierimea, a privit lucrurile cu scepticism. Boiernaşii vor fi creatorii spiritului critic şi vor reprezenta ţărănimea, ei sînt, îşi descoperă Ibrăileanu precursorii, primii poporanişti. Trebuie să recunoaştem că multe din argumentele criticului sînt întemeiate, că, într-adevăr, Gh. Asachi este un „amestec de curente contradictorii", un clasic retardatar şi un preromantic ezitant; Ibrăileanu nu ia însă în consideraţie şi pe Eliade, exponent tipic al clasei mijlocii, cap al revoluţiei burghezo-democrate de la 1848 şi şef al aripei moderate sub lozinca: „urăsc tirania, mi-e frică de anarhie" şi deviza „respect la proprietate, respect la persoane". În timpul din urmă s-a demonstrat că teoriile lui Eliade în chestiunea limbii române n-au afectat decît parţial opera sa de după 1840, că şi el a combătut după această dată franţuzomania şi a elogiat geniul limbii române, relevat în culegerea lui Vasile Alecsandri, osîndind poezia „cacografică" a învăţaţilor etimologişti şi analogişti. Nu toţi poeţii munteni au fost rupţi de folclor. Grigore Alexandrescu a cules poezii populare şi le-a trimis lui Vasile Alecsandri, care le-a publicat în 1873—1876 în *Convorbiri literare*. Bolintineanu este de părere că,

Scanned with OKEN Scanner

odată cu publicarea cîntecelor poporane prin Alecsandri, „poezia se românî“ şi, în *Albina Pindului* din 15 februarie — 15 martie 1869, scria despre *Baladele poporale* culese de Alecsandri că „preţuiesc mai mult decît toate domeniile statului“. Nu degeaba moldoveanul George Sion a editat pe Bolintineanu, iar dacă munteanii Depărăţeanu şi Sihleanu n-au apelat la izvoare folclorice, n-au făcut-o nici emulii lor moldoveni, D. Dăscălescu şi Nicolae Nicoleanu. Este adevărat că şcoala critică moldovenească din grupul *Daciei literare* recomandase scriitorilor originalitatea, să evite influenţele străine şi să se inspire din literatura populară ; totuşi, în practică, teoreticienii curentului istoric-popular n-au fost în întregime consecvenţi. Însuşi Kogălniceanu înscria în repertoriul Teatrului Naţional piese traduse (*Două femei împotriva unui bărbat* după *Deux femmes contre un homme* de Dumanoir şi Brunswick). Cît despre Alecu Russo, acesta lua în *Cugetări* apărarea limbii române, dar, ca mulţi paşoptişti, îşi scria operele sale literare de predilecţie în limba franceză, începînd cu *Cîntarea României*, redactată în stilul profetic al lui Lamennais. Ibrăileanu acordă un capitol special lui Maiorescu şi doctrinei sale de „păstrare şi chiar accentuare a elementului naţional“, consideră însă că teoria maioresciană a formelor fără fond n-a fost constructivă, s-a redus la un simplu „zeflemism“, „o precauţiune exagerată cînd e vorba de a importa civilizaţia“. În sfîrşit, cu anul 1880 critica intră într-o nouă fază : nu este vremea bilanţului asimilării culturii. După Ibrăileanu, şi de data aceasta rolul scrutării rezultatelor obţinute a revenit tot moldovenilor (lui Eminescu şi socialiştilor), muntenii participînd la critică numai prin raliere la şcoala de la Iaşi (de pildă, Caragiale si Odobescu, colaboratori la *Convorbiri literare*, primul continuînd teatrul comic al lui Alecsandri, al doilea, ironia negruzziană la adresa stricătorilor de limbă). Cu faptul ralierii, desigur, pură întîmplare, este dovedită şi supremaţia şcolii critice moldoveneşti : „Faptul că un Alexandrescu, un Bălcescu sau un Ghica au fost în legături cu criticii din Moldova, colaborînd chiar la revistele critice moldoveneşti, dovedeşte şi înrîurirea acestui curent asupra scriitorilor munteni şi faptul că orice spirit critic de aiurea a trebuit să se alipească la marele curent critic moldovenesc.“ În concluzie, Ibrăileanu găseşte că omul care a văzut cel mai bine evoluţia culturii noastre a fost moldoveanul Kogălniceanu, în persoana căruia spiritul novator îmbărbăta spiritul critic, timid prin firea sa, iar spiritul critic modera spiritul novator, temerar prin firea sa.

Această carte de idei, de o mare vervă şi de o argumentare, pentru vremea ei, serioasă, convingătoare în liniile ei generale, natural, discutabilă în detalii, delectabilă cel puţin ca demonstraţie literară, n-a fost, cu mici excepţii (G. Bogdan-Duică, A. D. Xenopol), bine primită la prima ediţie. Autorul nu a intervenit decît spre a pune la punct afirmaţiile injurioase ale lui N. Iorga din *Neamul românesc literar*. Vechile obiecţii n-au împiedicat ca lucrarea să fie reluată pe acelaşi schelet ideologic (antinomiile inovaţie-tradiţie, revoluţie-reacţiune, autohtonism-cosmopolitism) de E. Lovinescu în *Istoria civilizaţiei române moderne* (3 vol., 1924—1925) şi mai încoace de Petre Pandrea în *Chestia socială în România* (1946). Ibrăileanu însuşi şi-a continuat eseul prin patru articole din *Viaţa românească*. În *Caracterul specific naţional în literatura română* (1922), făcînd proporţia scriitorilor din Moldova, Transilvania şi Muntenia, el ajunge la concluzia că literatura Moldovei şi Transilvaniei fiind mai bogată în scriitori „reprezentativi“ este superioară în specific celei din Muntenia (Negruzzi, Alecsandri, Russo, Kogălniceanu, Creangă, Eminescu, Gane, Vlahuţă, Anghel, Iosif, Goga, Sadoveanu,

Scanned with OKEN Scanner

Gîrleanu, Hogaș, Pătrășcanu, Jean Bart, față de numai Filimon, Odobescu, Bolintineanu, Caragiale, Delavrancea și I. Al. Brătescu-Voinești). Bineînțeles, se aplică și aici teoria ralierii, mai ales în cazul colaboratorilor *Vieții românești*, și se contestă valoarea literară a romanelor lui Filimon și Bolintineanu, considerate pe nedrept simple documente, ori invers, se contestă valoarea documentelor omenești în scrierile artistice ale lui Odobescu, Ion Ghica e trecut cu vederea, iar Duiliu Zamfirescu exclus sub motiv că s-a născut într-o regiune de interferență a Munteniei cu Moldova. Cei mai obiectivi, deci și cei mai reprezentativi, specifici, sînt socotiți Creangă și Mihail Sadoveanu. Criticul repune problema influențelor în articolul *Influențe străine și realități naționale* (1925), părerea lui fiind că acestea sînt fermenți de progres numai dacă există condiții locale potrivite, altfel dînd naștere la caricaturi. Nu se aflau condiții pentru a apărea la noi un poet baudelairian (Philippide publicase abia primul volum) sau un romancier de tipul A. France (Sadoveanu nu publicase încă *Hanu-Ancuței*) sau Proust (nu apăruse nici primul volum din ciclul Hallipilor de Hortensia Papadat-Bengescu, nici întîiul roman al lui Camil Petrescu) credea Ibrăileanu, previziuni ce vor fi curînd dezmințite. De ce literatura din Moldova și Muntenia a evoluat mai repede decît cea din Transilvania este problema articolului *Evoluția literară și structura socială* (1925). Pentru că, susține Ibrăileanu, aici s-a exercitat o influență mai potrivită cu spiritul nostru, influența franceză, față de cea germană din Transilvania. Au existat clase mai bogate care s-au putut cultiva mai mult, avînd și îndeletniciri asemenea cu literatura : un cîmp mai larg de selecție a scriitorilor, o libertate mai mare de exprimare ; curentul latinist a jucat un rol mai mic. Dintr-un alt articol, *Completări* (1925), putem deduce că Ibrăileanu ținea să definească, la fel cu istoricul literar, ceea ce e comun la un grup de scriitori dintr-o epocă, școală, curent sau provincie, în ultima instanță, ceea ce e comun întregii literaturi, caracterul specific național. În fond, aceasta era și ideea din *Spiritul critic în cultura românească*, indiferent că trăsăturile specific românești, discernămîntul în selecția valorilor și receptivitatea la inovații erau prezentate diferențiat, pe provincii.

Și în volumul următor, *Scriitori și curente* (1909), Ibrăileanu reia probleme din *Spiritul critic*... cu privire la foiletoanele lui Caragiale, Eminescu și curentul eminescian, mai exact cu privire la junimism și la „critica socială extremă" (Caragiale, Eminescu, posteminescieni), atenția concentrîndu-se îndeosebi asupra a trei prozatori contemporani, Mihail Sadoveanu, I. Al. Brătescu-Voinești și C. Sandu-Aldea, primii doi impuși de Maiorescu în 1906 și 1907, iar ultimul, o speranță a lui N. Iorga de la *Sămănătorul* și o dezamăgire a lui Ibrăileanu din prima etapă a *Vieții românești*. Critica de la această dată a lui Ibrăileanu urmărește atitudinea scriitorilor față de realitățile cuprinse în operă, ca și gradul de reprezentare a caracterului național. Astfel, Mihail Sadoveanu îi apare drept „cel dintîi cîntăreț al pămînturilor țării sale", „neîntrecut în evocarea faptelor mari, aprige, a oamenilor mînați de fatalitate, a tragicului și a misterului soartei omenești", nici un alt scriitor nemaifiind legat „prin atîtea fibre tainice cu sufletul acestui pămînt, cu cîmpiile lui, cu apele lui — cu tragedia lui", pe scurt, ca un rapsod epic aproape popular, sensibil întîi de toate la tipologia psihologic-socială a țăranului român, căruia îi determină caracterul specific. Țăranii lui Mihail Sadoveanu sînt, observă criticul, oameni tari. Prozatorul iubește tăria neînfrîntă și vede în țăran îndeosebi această față : „Rezistența și tăcerea — iată cele două caracteristici ale țăranului român, ca tip social și psihic. Și acestea sînt însușirile esențiale ale țăranilor d-lui Sadoveanu, puse în vază [...] prin acel limbaj scurt,

Scanned with OKEN Scanner

care exprimă ceva şi lasă să se înţeleagă mult". Mihail Sadoveanu vede ţăranul I. Al. Brătescu-Voineşti pe boiernaş. Specificul naţional, în stare brută la popor, ar dobîndi, după criticul nostru, printr-un trai mai bun şi o oarecare cultură, o nuanţă de rafinament în clasa dotată cu spirit critic a boiernaşilor. Tocmai acest rafinament este cercetat la eroii din volumul de nuvele *În lumea dreptăţii*. Observaţiile lui Ibrăileanu sînt tot de ordin psihologic şi sociologic. Caracteristica personajelor lui Brătescu-Voineşti este inadaptabilitatea la mediu (deci „pasivitatea" faţă de natură sau, în termenii bine găsiţi ai criticului, lipsa de „energie" trebuitoare pentru schimbarea mediului în conformitate cu persoana lor). O cauză a inadaptabilităţii acestor personaje este introducerea formelor noi de civilizaţie care distrug patriarhalitatea oraşului de provincie, altă cauză (mai importantă) este sufletul însuşi al personajelor. Concepţia autorului şi aceea a eroilor săi s-ar putea rezuma în fuga de complicaţiile de orice fel, în nostalgia liniştii şi căutarea izolării în viaţa de familie, departe de „lumea mare a luptei pentru trai, într-o lume mică de iubire, unde acea luptă încetează". Dar în această lume a „dreptăţii", personajele, avînd un suflet prea delicat, nu pot găsi liniştea, nu se pot adapta, însuşirile lor morale bune nu sînt în acelaşi timp însuşiri sociale bune, întocmai ca în *Idiotul* lui Dostoevski.

„După cum pentru Dostoevski, dacă cineva e anormal, e o bestie respingătoare, şi dacă e normal, are o scînteie din geniul bunătăţii, tot aşa pentru d. Brătescu, dacă cineva e reprezentant, cum s-ar zice, «autorizat» al mediului celui nou, e, prin chiar aceasta, un om prost, fără scrupule, deci un triumfător."

Criticul scapă însă din vedere că scriitorul substituie acest criteriu etic antagonismului de clasă. Considerînd că Brătescu-Voineşti are, datorită „duioşiei" şi „distincţiei" lui temperamentale, priceperea vieţii noastre specific româneşti, rezidînd la momentul istoric 1906 în fenomenul distrugerii vechilor clase şi încetei închegări a altora, cu rezultatul sufletesc al „inadaptabilităţii", Ibrăileanu credea că nuvelistul întruneşte toate condiţiile pentru a scrie romanul epocii. Adevărul este că inadaptabilitatea e caracteristică mai mult eroilor de nuvelă decît celor prin definiţie adaptabili de roman. Cînd criticul vedea în *Însemnările lui Neculai Manea* o evoluţie a lui Mihail Sadoveanu „spre roman" se înşela, de asemenea, căci cu personaje reduse sufleteşte ca Ion Radianu, alcoolic iremediabil, şi Neculai Manea, un învins supunîndu-se fără reacţii complicate tentaţiilor mediului, nu e posibilă decît nuvela. Prezentînd pe Sadoveanu şi Brătescu-Voineşti ca scriitori specifici, unul cu simpatie pentru ţărănime, altul cu simpatie pentru clasa boiernaşilor, Ibrăileanu îi înscria în mişcarea poporanistă a *Vieţii româneşti*. Pe C. Sandu-Aldea, criticul îl denunţă ca tezist, pentru că „pune în gura personajelor fraze care se văd cît de colo că sînt ale aceluia care a scris romanul *Două neamuri* şi care au ca efect că personajele care le pronunţă par a fi păpuşi pe care le mînuieşte autorul". Poporanism, poporanism, sfătuia criticul, dar cu măsură: „Unele sentimente ale d-lui Sandu-Aldea le am şi eu. Dar aş fi vrut ca acele sentimente să-l facă să vadă adevărul şi să-l facă să simpatizeze cu ceea ce merită să fie simpatizat — şi atîta tot. Şi autorul să tacă, să nu se amestece!" Or, C. Sandu-Aldea proceda tocmai pe dos, se amesteca în acţiune, caracteriza el personajele şi situaţiile, făcea morală şi cădea în curată gazetărie, tunînd împotriva lipitorilor satului, a alogenilor. Acest fel de literatură *à thèse* displăcea lui Ibrăileanu, tot atît cît şi cea în care se preamăreau virtuţile morale ale arendaşilor, păcătuind din punct de vedere democratic. Îi reproşase acest lucru cu ocazia recenziei volumului de nuvele *În urma plu-*

Scanned with OKEN Scanner

gului, „plin de isprăvile unor vătafi și vechili scumpi autorului". Hotărît, Sandu-Aldea nu avea un suflet distins, nici în chipul bizar al lui Thomas de Quincey din *On Murder as one of the Fine Arts* (1827) :

„A sta plin de admirație față de estetica unui asasinat e, desigur, ultimul semn de decadență, dar aceasta încă se poate împăca cu un spirit distins : distins în perversitate ! A admira însă, ca tip reprezentativ al forței, al «tăriei sufletești», pe un vătaf crud și vulgar nu mi se pare deloc distins, în nici un chip !"

Sandu-Aldea nu e nici Sadoveanu, nici Brătescu-Voinești. În *Două neamuri* are un „remarcabil talent descriptiv care însă se încearcă să producă ceea ce nu e în firea și menirea sa".

Studiul *Opera literară a d-lui Vlahuță* (teza de doctorat) nu e nici mai prejos, nici mai presus de cele despre I. Al. Brătescu-Voinești. Prea pozitiv astăzi față de epigonul lui Eminescu, el făcea totuși distincțiile necesare între geniu și imitație, nerepetînd greșeala lui Gherea, confuzia de valori. Dealtfel, demonul ideologic îndeamnă pe Ibrăileanu să-și preceadă studiul cu o teorie, dacă nu chiar să prezinte studiul operei lui Vlahuță doar ca o ilustrare a acestei teorii. Nu Vlahuță în sine ca poet sau prozator îl interesează pe critic, ci teoria selecției literare și cum se comportă un scriitor în raport cu ea.

Eseul *Literatura și societatea* (1912) reprezintă estetica lui Ibrăileanu din faza sociologică. Problema pe care și-o pune criticul este dacă mediul are vreo influență asupra scriitorului. Maiorescu, cu douăzeci de ani în urmă, dăduse un răspuns negativ, Gherea, în aceeași vreme, optase pentru soluția afirmativă. Reluînd disputa, Ibrăileanu enumeră și alte păreri ale esteticienilor și criticilor. E. Faguet, zice el, susține că un scriitor este mare tocmai cînd se deosebește și tocmai pentru că se deosebește de contemporanii săi (teoria diferențierii pe care o va adopta Lovinescu), deci a căuta sufletul unei epoci în scriitorii ei cei mari ar fi o întreprindere zadarnică. Dimpotrivă, după Taine, opera artistului este „expresia sufletului și oglinda unei societăți", artistul și publicul, influențați de aceleași împrejurări (clima, rasa, momentul istoric), au sufletul la fel. E. Hennequin, în *La Critique scientifique* (1888), respinge doctrina lui Taine, opunîndu-i teoria eroilor după care omul mare nu e determinat de împrejurări, ci el le determină, astfel că opera literară poartă mărturie pentru spiritul vremii numai întrucît psihologia contemporanilor s-a împărtășit din ea și a urmat-o. Ideea de mijloc a lui Ibrăileanu e că nu putem nega influența mediului, dar trebuie să ținem seama și de factorul ereditar, de temperamentul foarte personal al artistului, de predispozițiile sale înnăscute :

„Lucrul, zice el, se petrece ca în educație. A nega orice influență e a admite punctul de vedere al lui Schopenhauer ; a admite totala putere educativă a mediului ori a scriitorului e punctul de vedere al lui Locke, concepția *tabulei rasa*."

Însă opera de artă poartă o mărturie mult mai puternică pentru sufletul unei comunități omenești decît ar explica-o „slaba influențare reciprocă arătată mai sus". Care să fie cauza că scriitorii cei mai reprezentativi sînt tocmai aceia foarte puțin susceptibili la influența mediului ? Aici, zice Ibrăileanu, intervine legea selecțiunii naturale, lege aplicată în sociologie de William James și în istoria literară de Brunetière, mai puțin de Taine. James pornește de la teoria eroilor a lui Carlyle, pe care însă o amendează : omul excepțional modifică structural mediul în care apare, dar numai dacă și după ce a fost adoptat de mediu, care-și alege personalitatea convenabilă. În istoria li-

Scanned with OKEN Scanner

terară, Brunetière arată că scriitorul e selectat de mediu în măsura în care corespunde aspiraţiilor epocii sale şi un gen literar înfloreşte în condiţii anumite, prielnice. Cu toate acestea, observă pe drept cuvînt Ibrăileanu, termenul selecţie nu poate fi întrebuinţat în literatură decît la figurat, pentru că procesul de selecţie în biologie este altul. Acolo, o „variaţie întîmplătoare" de la norma speciei, găsind condiţii favorabile şi învingînd în lupta pentru existenţă, poate deveni o specie nouă, o deviaţie, pe cînd scriitorul selectat nu e o apariţie nouă în univers (dacă ar fi aşa, n-ar mai corespunde sufletului publicului şi acesta nu l-ar mai selecta). În rezumat, raportul dintre literatură şi societate este dar următorul :

„Scriitorul se naşte pesimist ori optimist, cerebral sau pasional, subiectiv ori obiectiv etc. Izbuteşte dacă se naşte într-o lume cu acelaşi fel de a simţi. Şi, desigur, într-o oarecare măsură, e influenţat de mediul în care trăieşte, cum şi acest mediu, la rîndul său, e influenţat de scrisul lui. Iar dacă nu găseşte mediu prielnic, atunci nu e gustat, citit, lăudat şi consacrat. Se poate însă ca după moartea lui să vină o generaţie care să-l priceapă. Atunci e dezgropat, selectat — **gloria** lui e postumă."

Altfel spus, scriitorul reprezentativ este rezultatul unei coincidenţe între temperamentul său şi mediu, un „accident fericit", în termeni darwinieni, artist dotat cu o facultate dominantă, la *qualité maitresse*, în termenii lui Taine (personajul *régnant* al acestuia îi seamănă şi el), căruia i se aplică teoria „concordanţelor" din *La Critique scientifique* de Hennequin (succesul unei opere de artă este „rezultatul unei concordanţe între facultăţile autorului, facultăţi exprimate în operă şi acelea ale unei părţi din public") şi teoria geniului din *L'Art au point de vue sociologique* de Guyau („După noi, geniul este o modificare accidentală a facultăţilor şi organelor într-un sens favorabil noutăţii şi invenţiei de lucruri noi : odată produs acest accident fericit, nu tinde la o transmisie ereditară şi fizică, dar introduce în lume idei sau sentimente, tipuri noi. El modifică deci mediul social şi intelectual preexistent, el însuşi nefiind un produs pur şi simplu al mediului"). Un artist lipsit de o natură puternică nu va obţine, continuă eseul, adeziunea publicului prin conformism deliberat, putînd fi selectat doar temporar, în vreme ce artistul de geniu revine mereu în actualitate printr-o latură a personalităţii lui (soarta „plină de peripeţii" a lui Eminescu, selectat de toate generaţiile prin diverse aspecte ale operei sale). Aceloraşi legi de selecţie li se supun genurile şi şcolile literare, care nu sînt decît „forme ale temperamentului", criticul neadmiţînd considerarea lor ca organisme evolutive în sensul lui Brunetière, în schimb admiţînd pe elevul lui Brunetière, Ernest Bovet, autorul lucrării *Lyrisme, épopée, drame* (1911), care vede genurile literare drept „moduri esenţiale de a concepe viaţa şi universul : moduri ce corespund la temperamente diferite". Urmează că o epocă va avea predilecţie pentru un gen (dramatic, liric) sau o şcoală (clasicism, romantism), toate genurile şi şcolile putînd coexista ca moduri posibile de creaţie. Temperamentul scriitorului sau al publicului nu eludează raportul de clasă. Rămîne, firește, pentru critic, îndatorirea de a analiza psihologia de clasă a autorului şi psihologia de clasă a publicului care selectează. Ibrăileanu voia să spună numai că promovarea estetică este un rezultat al coincidenţei firești dintre conţinutul ideologic al operelor de artă şi ideologia unei comunităţi la un moment dat. Este de la sine înţeles că artistul nu există pe deasupra claselor, oricare ar fi temperamentul, or, după William James, filozofia, conştiinţa sa, funcţie, după psihologul american, de

Scanned with OKEN Scanner

reconstrucție și transformare a realității. Pe baza teoriei sale, G. Ibrăileanu se delimitează acum de critica strict deterministă, gheristă :

„In vremea idealismului umanitar, pe la sfîrșitul veacului trecut, d. Gherea a fost poate cea mai populară figură a literaturii, mult mai populară decît i-ar fi dat dreptul articolele sale, mai ales că cele mai bune, acele care se pot citi și astăzi cu folos, sînt ultimele — și nu cele începătoare, care i-au făcut gloria. Dar, prin articolele sale, d. Gherea a exprimat sufletul unei generații, care și-a găsit idealurile în opera criticului. Pe vremea aceea, d. Maiorescu era socotit ca un învins. Iată însă că, de vreo zece ani încoace, d. Gherea începe să fie uitat, iar steaua d-lui Maiorescu se ridică mai sus decît oricînd, fără ca d. Maiorescu să mai fi scris ceva care să-l ridice, ori d. Gherea să mai fi publicat ceva care să-l coboare. Pentru ce d. Gherea a rămas în umbră și pentru ce d. Maiorescu a fost din nou selectat? Generația trecută găsea că d. Gherea e critic adevărat. Generația actuală găsește că d. Maiorescu e critic adevărat."

Încă din prefața tezei, Ibrăileanu ne previne că lucrarea sa este de istorie literară și că un istoric literar face critică psihologică, estetică și științifică (biografie, critică de texte, clasificare după genuri și școli), nu simplă critică impresionistă povestind „asociațiile de idei" pe care opera i le provoacă. Istoricul literar caracterizează personalitatea morală a scriitorului cu ajutorul operei lui (critică psihologică), analizează mijloacele de expresie ale scriitorului (critică estetică), cercetează legăturile dintre scriitor (cauză) și operă (efect), ca și legăturile dintre mediu ori literatura anterioară (cauze) și scriitor (efect). De obicei, scriitorul reprezentativ are unele note comune cu contemporanii săi și caractere proprii, criticul se cuvine dar să cerceteze școala în care se încadrează scriitorul, *genus proximum* și personalitatea lui, *differentiae specificae*. Un mic conspect al literaturii române pe epoci are scopul de a lămuri momentul apariției autorului cercetat. Prima epocă este a lui Conachi (1800—1830) cu scriitori boieri (Văcărești, Conachi). În această fază, predomină poezia erotică și spre sfîrșit cea patriotică. În epoca următoare (1830—1880) se disting două etape : una de tranziție spre literatura nouă (cu Eliade, Cârlova și Alexandrescu în Muntenia, Hrisoverghi și Cuciuran în Moldova), specializată în poezia sentimentală (preromantică !), cu preocupări de limbă, și alta, de la 1840 încolo, înrîurită de ideile Revoluției franceze și propagînd redeșteptarea națională, dezrobirea politică și socială, cu Alecsandri în Moldova, Boliac și Bolintineanu în Muntenia. În fine, urmează epoca lui Eminescu (1880—1900), caracterizată prin apariția profesiunilor liberale și, ca o consecință, a proletariatului intelectual, clasă rafinată și deci foarte susceptibilă la nemulțumiri, pesimistă ori revoltată, clasă din care scriitorii se recrutează de regulă. Genul proxim al lui Vlahuță, observă criticul trecînd la analiză, este curentul Eminescu, dar concepția sa de viață nu-i pesimistă, ci optimistă. Pesimismul apare la el ca rezultat al frustrării, al unei aspirații neîmplinite. Poetul era labil, oscilant. În 1892, atras de cercurile socialiste, este umanitarist. Se desparte de Gherea în 1894 și devine, prin înrîurirea mișcării memorandiste ardelene, naționalist. Prezența lui la direcția *Sămănătorului* se explică prin adeziunea temporară la acțiunea xenofobă pornită de Aurel Popovici în jurul anului 1900 la *România jună*. Această ideologie n-a putut să orienteze pe Vlahuță just și el nu s-a putut

Scanned with OKEN Scanner

smulge cu adevărat din „melancolia secolului" decît după ce poporaniștii de la Iași (teoria ralierii) i-au deschis ochii asupra suferințelor țărănimii :

„Durerile mari ale altora și mai ales ale unui întreg popor sînt remediul cel mai bun al subiectivismului. În asemenea vremi, omul se uită pe sine, durerile lui, mici și meschine în comparație cu celelalte, apleacă, cum se zice, urechea la glasul suferințelor colective și, dacă e scriitor, trebuie să cînte ori să zugrăvească pe alții — să devină obiectiv."

Din întîmplare, tocmai scrierile de orientare țărănistă, obiective, ale lui Vlahuță (ca poezia *1907*, apărută în *Viața românească*) nu sînt luate în considerație în studiu, nici la capitolul „Concepția asupra vieții", nici la cel despre „Însușirile artistice creatoare", criticul menținîndu-și în substanță opiniile din perioada socialistă despre romanul *Dan*. În treacăt numai, Ibrăileanu recunoaște lui Vlahuță meritul de a fi exprimat mentalitatea epocii lui. „De aceea a fost gustat, de aceea operele lui au fost cărțile de căpătîi ale generației trecute — de aceea a fost selectat". Judecata de valoare e circumscrisă istoric.

Adversar în principiu al impresionismului în critică, Ibrăileanu nu a respins cu totul metoda unui Lemaître, plăcîndu-i totuși mai mult „considerațiile de psihologie literară". Astfel de considerații conține volumul *Note și impresii* din 1920, dedicat memoriei lui Raicu Ionescu-Rion. Putem semnala aici dorința de a comunica simple impresii de cititor ingenuu, dorință stînjenită în genere de scrupulele criticii înțelese ca profesiune rigidă de judecător. Dintre criticii dinaintea sa, Ibrăileanu rediscută în *Note și impresii* pe Maiorescu și pe Gherea. Maiorescu are gust infailibil, negație „formidabilă" și stăpînire de sine, dar îi lipsește subtilitatea psihologică și capacitatea de analiză, e prea metodic și greoi, „hoplit". Din opera lui nu-și păstrează actualitatea decît cele cîteva observații psihologice asupra lui Eminescu și observațiile asupra sufletului omenesc din *Progresul adevărului* și *Din experiență*. Creația propriu-zisă e puțină, în schimb „el a creat la noi stilul ideilor și, poate, a rămas și pînă astăzi cel mai bun scriitor de idei al românilor". Gherea reprezintă acel moment al criticii literare inaugurate la noi în 1840. Critica lui Gherea, desfășurată în epoca 1880—1900, în continuarea celei maioresciene, a fost singura care a corespuns atunci :

„Gherea este atît de mult omul acestei epoci, el corespunde atît de mult aspirațiilor vremii și nevoilor literare ale momentului, încît ajunge glorios în cîțiva ani. Începînd din 1889, Vlahuță, un alt reprezentant — în poezie — al acelei vremi, îl preamărește și-l recomandă cu entuziasm generației noi. Nici un scriitor al nostru nu a fost selectat mai cu putere de epoca sa decît Gherea. Iar atitudinea «decepționistului» Vlahuță față cu revoluționarul Gherea se explică perfect, dacă avem în vedere că atît «decepționismul» cît și socialismul de atunci, reprezentat și unul și altul prin aceeași categorie de oameni, erau produsul aceleiași nemulțumiri, provocată de aceeași stare de lucruri."

Gherea, observă Ibrăileanu, e stăruitor analitic cînd e vorba de psihologia eroilor și a analizat mai bine pe Caragiale decît pe Eminescu ori Coșbuc, la care spune mai degrabă „ce cîntă... decît cum cîntă". Îndrăgostit de teorii, Gherea nu are teorii personale, ci aplicații, mai mult sau mai puțin valabile („aproape nici una din ele nu e valabilă în totalitatea ei", crede Ibrăileanu). De la el vor rămîne însă paginile de psihologie, în care analizează categorii de scriitori și sufletul personajelor din opere, aproape toate de un interes istoric. Vrednice de reținut sînt scurtele însemnări ale lui Ibrăileanu despre

Scanned with OKEN Scanner

Creangă, îndeosebi despre realismul acestui povestitor gogolian. Însă prin „nepăsarea de cele sfinte", prin „ireverenţiozitatea" faţă de autorităţi, de „măriri" şi de „ierarhii", Creangă se aseamănă şi mai mult cu La Fontaine, fiind, ca şi acesta, un clasic. Este semnificativă la scriitorul român lipsa oricărui individualism, observaţia morală paremiologică, absenţa metaforelor de care Remy de Gourmont era izbit în epopeea elenă („Creangă este Homer al nostru" — conchide criticul). În fine, Creangă a zugrăvit în opera sa spaţiul românesc specific, cu credinţele, obiceiurile, limba, poezia, morala şi filozofia sa : „poveştile lui Creangă sînt bucăţi rupte din viaţa poporului moldovenesc". Mai puţin interesant e articolul despre Caragiale, scris în manieră eseistică, sub influenţa lui Sully Prudhomme. Ibrăileanu încerca să dovedească în chip partizan că foiletoanele dramaturgului publicate în *Universul* nu erau, cum se credea, private de orice tendinţă şi că ele exprimau, dimpotrivă, un punct de vedere limpede faţă de formele noi de civilizaţie. Liberal în 1901, cînd scria articolul apărut în *Noua revistă română*, Ibrăileanu definea atitudinea politică din foiletoanele lui Caragiale, greşit, drept „reacţionarism", opoziţie retrogradă faţă de formele noi, stînjenind curentul real, împreună cu care trebuia „să meargă fatal ţara". Lui Eminescu criticul îi analizează virtuţile muzicale ale versului pornind de la estetica schopenhaueriană care pune muzica mai presus de toate artele. Poezia lui Eminescu exprimă, prin scufundare în adîncurile sufletului, stări „nebănuite", a căror taină cuvintele n-o dezvăluie, dîndu-ne astfel senzaţia infinitului. Imaginile, zice criticul, sînt întotdeauna simbolice, detaşate de experienţa particulară, avînd rolul libretului pentru compoziţia muzicală. Dintre contemporani, Ibrăileanu se referă în *Note şi impresii* la Octavian Goga, Panait Cerna şi Jean Bart, pe care alături de Brătescu-Voineşti, Gala Galaction şi Spiridon Popescu, îi consideră apropiaţi de poporanism, de Hortensia Papadat-Bengescu, G. Topîrceanu şi Mihai Codreanu, scriitori lansaţi de el. Observaţia că Topîrceanu e un liric care se autopersiflează şi un sentimental (temperament adică de artist, dublat de luciditate) era menită a ralia pe poetul muntean la spiritul critic moldovenesc.

Volumul *Note şi impresii* conţine un număr de fişe de lectură despre cărţi preferate din literatura universală. Ibrăileanu vedea în *Manon Lescaut* un roman de factură clasică datorat unui moralist comparabil cu Chamfort. Abatele Prévost vede dragostea ca pe un *égoisme à deux*, după o vorbă a Doamnei de Staël, gelozia lui Des Grieux seamănă cu aceea a lui Spinoza descrisă de Paul Bourget în *Pages de critique et de doctrine I* (*Un amour de Spinoza*). Pe Baudelaire, puţin prizat la noi pînă în 1911, Ibrăileanu îl prezintă ca pe un spirit contemplativ, lipsit de puterea de a acţiona în lumea reală, de unde aparenţa de anormalitate, de abatere de la comportarea normală, expresia unui *mal du siècle*, pe care-o regăsim la Byron, Heine, Musset, Vigny, Maupassant, Huysmans şi chiar la Max Nordau, cel care aşezase pe Baudelaire printre degeneraţi, el însuşi fiind autorul unui roman despre răul veacului (*Die Krankheit des jahrhunderts*). Ceea ce-i apare extraordinar lui Ibrăileanu, în *Ape de primăvară* de Ivan Turgheniev, este puterea şi siguranţa cu care un om în vîrstă, cum era autorul cînd a scris romanul, zugrăveşte fiorul iubirii la 20 de ani. E ceva în acest roman ce va fi luat de critic ca model pentru *Adela*, din *Werther* şi din *Adolphe*. Observaţiile despre *Anna Karenina* sînt formulate aproape aforistic. Romanul e numai viaţă, palpit vital, entuziasm, cum ar zice Byron, care iubea pe greci. Iubirea dintre Ana şi Wronski evoluează tragic. Ana e femeia care face bărbatului reproşuri tăcute,

Scanned with OKEN Scanner

Wronski amantul care începe să ia ceva din aspectul soţului. Dragostea sfîrşeşte printr-o sinucidere : „Moartea cauzată de o boală fizică e termenul fatal al unor procese fiziologice. Sinuciderea — al unor procese sufleteşti". Ibrăileanu caută în poezie, ca şi în proză, adevăruri despre sufletul omenesc. Găseşte asemenea adevăruri nu numai la Tolstoi, dar şi la Gorki. Vagabondul acestuia, nefericit şi adesea cinic, relevă o adîncime sufletească neobişnuită cu un „accent de veritate" tragic. Nu se poate spune că în primele decenii ale secolului nostru Ibrăileanu nu era un modern.

Care erau directivele criticului la începutul celei de-a treia faze a activităţii sale se poate vedea din volumul *După război — Cultură şi literatură* (1921). Din doctrina poporanistă nu se mai menţinea decît dezideratul ca literatura română să devină „naţională, cu un stil, o diversitate de temperamente şi şcoli literare deosebite de ale celorlalte popoare", prin urmare o literatură cu caracter specific naţional. În 1919 se făcuse o reformă agrară încheiată în 1921, exista un proiect de constituţie pentru acordarea votului obştesc, căpătat în 1923. Criticul punea mari speranţe literare în aceste condiţii. Pur şi simplu el credea că reformele vor stinge antagonismele sociale şi că tonul general al literaturii nu va mai fi revolta, ci „tonul pe care-l dă ritmul unei vieţi normale, de muncă şi de nădejde în rezultatul sforţărilor". Previziunile criticului sînt, cu unele excepţii, idilice. Cîmpul de recrutare al scriitorilor se va lărgi, toate păturile sociale vor participa la creaţie. Organizarea şi unificarea vieţii provinciilor, legăturile cu restul lumii, lupta pentru emanciparea femeii trebuiau să producă, împreună cu mulţimea problemelor ridicate de înfăptuirea reformelor sociale, adevăratul roman românesc. Datoria criticii în acest context era de a feri gustul de pervertiri şi de a încuraja numai ce este talent, imperativul acesta fiind „un act de patriotism". Deosebit de importantă pentru literatură îi apărea lui Ibrăileanu egalizarea politică a femeii şi el prevedea „o literatură de luptă pentru drepturile femeii", scrisă şi de femei şi de bărbaţi. Literatura necesară, principală, trebuia să fie tot cea pentru popor, o literatură bună, serioasă, plină de probleme, de zugrăvire a tuturor mediilor care să dezvolte gustul, să înfăţişeze în chip civilizat „viaţa de familie, munca, cinstea şi celelalte virtuţi" spre a ridica poporul pînă la „nivelul popoarelor pe care le admirăm pentru cultura lor morală".

Observînd marea varietate a cuprinsului ultimelor două volume de critică ale lui G. Ibrăileanu (*Scriitori români şi străini*, 1926, şi *Studii literare*, 1930), să ne oprim întîi la articolele despre Caragiale şi Eminescu, doi autori despre care a adus contribuţii esenţiale.

După ce, în *Spiritul critic...*, analizase semnificaţia socială a operei lui Caragiale, criticul scrutează acum mai de aproape psihologia eroilor din *O noapte furtunoasă* şi *Conul Leonida faţă cu Reacţiunea*. Priveşte Caragiale, se întreabă Ibrăileanu, cu comprehensiune pe eroii săi (în care caz ar fi un umorist) sau cu aversiune (atitudine de autor comic) ? După el Caragiale acumulează „infamii" antiliberale la adresa clasei negustorilor în *O noapte furtunoasă*, dar zugrăveşte cu înţelegere pe conu Leonida, mic funcţionar cu optica atîrnării inexorabile de stat, astfel încît se poate verifica identitatea cu modelul real (după C. Mille, *Letopisiţi*, I, p. 224—225, conu Leonida ar fi travestirea literară a unui anume Leonida Condeescu). Ibrăileanu crede prin urmare că dramaturgul e mai mult un scriitor comic, nu un creator de tipuri clasice, de permanenţe caracterologice, ci un creator de tipuri reprezentative pentru un anumit spaţiu şi timp, un scriitor realist (Maiorescu e de aceeaşi părere, G. Călinescu consideră pe Caragiale un umorist clasic, un moralist). Original este eseul din 1926 despre *Numele proprii în opera comică a lui Caragiale*, cam în spiritul acelor repertorii de nume făcute pentru *Comedia umană* de

Scanned with OKEN Scanner

Cerfbeer şi Cristophe, iar pentru romanul lui Proust de Charles Daudet şi Pierre Celly (Caragiale însuşi îşi întocmise pentru uz propriu un *Repertoriu de nume proprii*, publicat însă, abia în 1931, de Paul Zarifopol). Plecînd de la constatarea că, în creaţia artistică, fiinţa creată nu poate creşte în concepţia autorului fără un nume (constatare sprijinită pe o mărturie a lui Caragiale că nu putea începe o operă pînă nu fixa numele tuturor personajelor), Ibrăileanu deduce prin analiză că onomastica eroilor lui Caragiale include nu numai semnificaţii caracterologice, dar şi sociale şi politice. Astfel, numele Zaharia Trahanache sugerează decrepitudinea şi ticăiala, numele Farfuridi şi Brînzovenescu, prin aluzii culinare, vulgaritatea şi lichelismul, numele Nae Ipingescu, extracţia joasă şi imbecilitatea, numele Caţavencu, demagogia lătrătoare, numele Agamiţă (prin diminutivarea unui erou homeric), ramolismentul, numele Dandanache, încurcătura neaşteptată, numele Crăcănel, şubrezenia fizică (personajul e „tradus" de toate femeile), numele Rică Venturiano, juneţea şi aventura. Personajele feminine, îngăduind mai puţin comicul de caracter, poartă nume curente în categoria lor socială, mahalaua, unde nu sînt simţite ca ridicole (Veta, Ziţa, Miţa, Didina). Personajele serioase au nume serioase, ca Ştefan Tipătescu, Zoe, jupîn Dumitrache, Chiriac, Spiridon (ultimii trei, oameni ai unei întreprinderi onorabile, patronul, calfa şi ucenicul). Cînd Caragiale a denumit pe institutorii din *O scrisoare pierdută* Ionescu şi Popescu, intenţia lui a fost aceea de a indica un episod al „ridicării noroadelor", căci Ionescu şi Popescu înseamnă feciorul lui Ion şi feciorul popii, adică oameni care, provenind din popor, intră în rîndul burgheziei. Întreg procesul civilizării, dar mai ales al parvenirii este vizibil în numele eroilor lui Caragiale, adevărat sociolog în această privinţă. Fiicele mahalagioaicelor Ghioala şi Anica se numesc Matilda şi Lucreţia, o institutoare devine Aglae Popesco, un secretar de primărie Athanasiu Eleutherescu (din Tănase Lefterie), în vreme ce un consilier comunal rămîne Niţă Necşulescu (modernizat totuşi din Neacşu). Numele diferă pe provincii. Eroii de origine moldovenească se numesc, ca în piesele lui Gogol, hilar : Gudurău, Perjoiu, Grigoraşcu, Buzdrugovici, Bostandaki, Costăchel, Iordăchel, Athenais, Edmond, Raoul, atestînd conservatismul, păstrarea boieriei apuse măcar nominal. Influenţa franceză, conchide Ibrăileanu, n-a găsit în Moldova o clasă receptivă ca burghezia munteană ; ea a întîlnit aici fii de boieri, pe Edmond şi pe Raoul. Critica sociologică şi psihologică se completează cu cea stilistică şi estetică în studiile despre Eminescu. Analizînd, în 1920, *Pe lîngă plopii fără soţ* sub raport tehnic, Ibrăileanu intuieşte în chip surprinzător structura complexă a romanţelor lui Eminescu, adevărate poeme filozofice. În prima parte a poeziei, el observă o situaţie simplă şi un stil adecvat, fără podoabe. În partea a doua, intrînd în scenă geniul, fraza devine dintr-o dată „lungă, complicată, savant ferecată şi concentrată pînă la obscuritate". Vorbeşte acum Hyperion cu cuvinte din *Metafizica iubirii sexuale* de Schopenhauer despre un factor supraindividual, „geniul speciei". Critica stilistică ia un aspect metodic, cvasiştiinţific în studiul *Note asupra versului* lui Eminescu din 1929. Fără să fi citit înainte tratatul lui Maurice Grammont, *Le vers français*, de care a luat cunoştinţă în urmă, deşi în 1923 acesta era la a treia ediţie, Ibrăileanu face observaţii în care intră din aer principii moderne vossleriene, spitzeriene şi bertoniene. El se opreşte la o sumă de elemente, precum natura ritmului (trohaic, iambic), măsura, proporţia dintre accentele principale fonetice şi cele secundare, rima, simbolismul fonetic, poziţia cuvintelor din punct de vedere afectiv în frază, gruparea unor expresii în unităţi ritmice sau sintactice, în scurt, tot ceea ce se înţelege prin arta cuvîntului (*die Wortkunst* a lui Oscar Walzel). În privinţa ritmului se observă că, în chip organic, tro-

Scanned with OKEN Scanner

heul e la Eminescu „metrul stărilor de suflet mai optimiste, mai romantic idealiste, mai juvenile, al versurilor în care viaţa se afirmă", pe cînd iambul e „metrul pesimismului, al deprimării, al analizei", pentru că troheul „e mai simplu, mai alert, mai repede" („e metrul versului popular"), în timp ce iambul „e mai grav, mai încet" (în muzică durata fiind un mijloc de a evoca tristeţea). Deşi cu unele excepţii (*Glossa*, „catehismul abuliei" după Ibrăileanu, e în ritm trohaic), schema se potriveşte la Eminescu, clasificarea stărilor sufleteşti după ritmuri în sensul indicat de critic nu e valabilă pretutindeni. Iambul era la Arhiloh ritmul mîniei, Goethe şi Schiller exprimă în iambi stări de veselie, poezia satirică franceză e în ritm iambic. În metrica germană, Otto Jespersen arată că iambul e vivace, suitor şi, dimpotrivă, trohaicul lent, coborîtor. Eminescu însuşi numeşte iambii suitori şi, în *La steaua*, suie steaua, cum observă şi Ibrăileanu, „pe iambi ca pe nişte trepte". Nu e adevărat nici că în *Mai am un singur dor* consoanele *n* şi *m* (aşezate în proporţie de 50%) ajută la impresia totală, „difuză". Aceste consoane nu sună „metalic"; ele sînt, susţine şi Grammont, „moi", exprimă „tristeţea, moliciunea, melancolia, langoarea". Metoda nu l-a ajutat pe Ibrăileanu mai mult decît intuiţia care, în detalii, îl conduce la observaţii surprinzătoare. Tudor Vianu, analizînd „armonia" eminesciană, şi D. Caracostea, în *Arta cuvîntului la Eminescu*, au putut porni de aici.

Articolele despre Caragiale, ca şi despre Eminescu sînt o ilustrare a concepţiei estetice energetice a lui Ibrăileanu. Arta, susţine el în eseul *Creaţie şi analiză* din 1926, breviar al esteticii sale, nu copiază natura, ci „selectează, transfigurează ceea ce a selectat, transformă totul în ceva nou şi foarte personal". Sufletul nu primeşte pasiv aporturile simţurilor, ca în psihologia lui J. Stuart Mill, el e, spun psihologii moderni în frunte cu William James, „ca un torent care respinge, primeşte, selectează, absoarbe, transformă aportul simţurilor", cu corolarul pentru estetică: „Arta este reprezentarea (şi chiar „voinţa şi reprezentarea") foate individuală a fiecărui creator". Termenii de voinţă şi reprezentare duc la Schopenhauer, dar ideea că orice filozofie este expresia unui temperament vine din James. Există două moduri de creaţie în roman, observă Ibrăileanu de astă dată în acord cu behaviouriştii, unul care procedează prin înfăţişarea comportării personajelor, altul care întreprinde disecţia stărilor sufleteşti. Modurile nu se opun radical unul altuia şi se amestecă adesea, unul fiind totuşi predominant. Analiza păcătuieşte prin folosirea vorbelor în locul faptelor, pe cînd creaţia arată direct personajele, teatrul beneficiind în primul rînd de procedeu. Ca E. Bovet, Ibrăileanu vede chiar un paralelism între evoluţia sufletească a individualităţii umane şi evoluţia literaturii: tinereţe exuberantă — lirism, maturitate activă — epopee, bătrîneţe — dramă. Bineînţeles, categoria operei (genul, şcoala, atitudinea etică, caracterul de clasă şi caracterul specific, compoziţia, stilul) atîrnă de natura concepţiei despre realitate a scriitorului. Cînd natura e un prilej de senzaţii emotive sau apare sub forma unei succesiuni de evenimente, poetul e epic, cînd, în fine, natura se înfăţişează ca un conflict de forţe, poetul e dramatic. Realitatea este un amestec de comic şi tragic, dar scriitorul e preponderent comic cînd e un cerebral. Un suflet echilibrat, împăcat cu existenţa, e clasic, inconformistul e realist, evazionistul, romantic. Clasicul e optimist, romanticul, pesimist. Scriitorul etic îşi reprezintă realitatea din perspectiva antinomiei bine — rău, scriitorul imoral e un spectator indiferent al lumii. Altfel concepe viaţa un burghez şi altfel un aristo-

Scanned with OKEN Scanner

crat (literatura de clasă), altfel un francez și altfel un englez (literatura specific națională). Are compoziție cine vede realitatea clar, simplu și logic, n-are compoziție cine o vede cauzal, genetic. Are stil artist cine concepe realitatea în aspectele ei exterioare, are stil curent, despodobit, științific, cine o concepe în densitatea de fapte interne ori externe, însă superioritatea faptelor conferă operei o plusvaloare numai la talente egale. Din Taine vine, desigur, ideea că există o ierarhie psihologică, etică, socială și estetică a faptelor (teoria gradului de binefacere a caracterului).

Multe din observațiile critice ale lui Ibrăileanu despre scriitorii români și străini au la bază aceste principii. Natural, și într-un domeniu și în altul, el a avut preferințe, la scriitorii români contemporani de care s-a ocupat, cei mai mulți din cercul revistei *Viața românească*, subliniind în ultima etapă a activității sale mai ales nota specifică. Poezia nouă, a generației de după război, a înțeles-o mai puțin, iar curentelor extremiste le-a rezistat în chip consecvent. Macedonski a rămas pentru Ibrăileanu mereu „o plantă exotică", poet imitînd factice modele străine și lipsit de „acel realism", de acea posibilitate de contact imediat al sufletului cu lucrurile, fără care nu există literatură — nici clasică, nici romantică, nici simbolistă". Duiliu Zamfirescu „zugrăvește lucruri de ale noastre", e deci acceptat, mai ales că eroina sa, Sașa Comănești eanu, „se încorporează în realitățile tangibile", doar despre baciul Micu „s-a făcut prea mult caz". În opera lui Sadoveanu „găsim cele mai multe documente din viața noastră trecută și prezentă", poporul și-a depozitat în el ce are „mai încîntător în sufletul său", deși „sentimentul trecutului și al naturii — și acela al vremelniciei lucrurilor omenești" sînt ale scriitorului, nu și ale poporului. Rebreanu (despre el Ibrăileanu a scris prea puțin) e „sociolog", *Ion* și *Pădurea Spînzuraților* „zugrăvesc societatea ardeleană, curentele sociale și de idei de acolo" cu oarecare deficit de artă (exagerat de Arghezi), pentru că romancierul consideră lumea mai mult pe „partea ei morală" și vede realitatea „în raporturile ei", altfel decît un Anghel sau Arghezi care „văd individualul și-l văd sub categoria pur estetică". Totuși, poezia lui Arghezi, convine Ibrăileanu, este specific națională, ai săi „luceferi plini de voie și har" fac parte din cerul românesc privit de pe vreun picior de plai de către un urmaș al păstorilor din *Miorița* ce și-au vărsat în el „saricele" pline de oseminte. Minulescu n-are un substrat mai adînc, e doar un poet sonor, un instrumentalist care nu vrea decît să cînte și să sugereze. Minimalizarea e clară: „*Traviata* sa o cîntă atîtea flașnete". Mai bună decît poezia lui Minulescu i se pare criticului parodia lui Topîrceanu. Mihai Codreanu e „sonetistul nostru", pendulînd între poza mussetiană, poanta rostandiană și lapidaritatea lui Hérédia. Otilia Cazimir are „realism psihologic" cu atît mai interesant, cu cît e o reprezentantă a inefabilului suflet feminin („miraj încîntător de forme, de culori, de imagini"). Demostene Botez e poet „sincer", ingenuu, Ionel Teodoreanu ca romancier este „tolstoist în crearea vieții umane și minuțiozitatea detaliului realist și prin puternica evocare a atmosferei în care circulă personajele sale", păcătuind însă prin înfățișarea unor țărani inautentici, „de carnaval". Prin urmare Ibrăileanu cere mai tuturor scriitorilor, chiar și poeților, „realism", adică adevăr artistic, și, pe cît posibil, specific, fără a intra în analiza noțiunii de specific, pe care numai o semnalează. Specificul românesc și cele vreo două sute de cuvinte românești sau expresii au făcut, crede criticul, succesul lui Panait Istrati în Franța și în lume (l-au apreciat Albert Thibaudet și Adriano Tilgher între alții). Ibrăileanu nu a avut, desigur, răgazul de a consacra studii mai întinse scriitorilor români contemporani reprezentativi, a scris puțin chiar despre Sadoveanu și Goga și foarte puțin despre Hogaș, Re-

Scanned with OKEN Scanner

breanu și Arghezi. A făcut, trebuie spus, numai critică despre scriitorii cenaclului și nici despre aceia toți, ignorînd cu bună știință pe infideli (de pildă pe Hortensia Papadat-Bengescu). Nu a admis, cît a condus revista, colaborarea lui Bacovia și a refuzat consecvent critica lui Perpessicius. A ezitat să se pronunțe asupra lui Lucian Blaga, Al. Philippide, Ion Pillat, Ion Barbu, Camil Petrescu, Matei Caragiale, Anton Holban, Gib Mihăescu. Nu știm ce credea despre romanul lui C. Stere, *În preajma revoluției*, cea mai importantă operă literară de orientare poporanistă, apărută în ultimii ani ai vieții sale, în care figura ca erou. Era absorbit în lectura scriitorilor străini, îndeosebi a lui Anatole France, Marcel Proust, Thomas Hardy, Wladyslaw Reymont, despre care a scris interesante eseuri, printre cei dintîi la noi. Admirator al lui Baudelaire, Ibrăileanu nu putea să nu guste literatura lui Anatole France, restituind în drepturile ei inteligența creatoare. Îl socotea scriitor „ca și național", totuși nu vedea apariția unui autor de felul lui la noi. L-a dezmințit Sadoveanu cu *Hanu-Ancuței*, un fel de *La rôtisserie de la Reine Pédauque*, și *Zodia Cancerului*, unde Anatole France se simte sub masca abatelui Paul de Marenne. La Proust, criticul descoperea întîi o metodă de analiză *sui-generis*, dînd naștere la realități sufletești de-sine-stătătoare, obiective, ca Amorul și Gelozia, adevărate ființe biologice. Apoi „conglomeratele de realități interne și externe", ca sonata lui Vinteiul, pictura lui Elstir, peisajul de la Balbec, satele de la Combray. Nici metoda lui Proust nu o vedea Ibrăileanu posibilă în literatura română și cu toate acestea ea a triumfat prin Hortensia Papadat-Bengescu și Camil Petrescu. Pentru scrierile danezei Karin Michaëlis, criticul semnalase fără să-și dea seama un echivalent românesc în volumul *Ape adînci* de Hortensia Papadat-Bengeseu, pentru *Țăranii* lui Reymont, *Ion* al lui Rebreanu (de o valoare egală pentru noi) i se părea încă insuficient, deoarece, zicea el (erezie !), lumea acestui scriitor „e externă, e cam otova, fără accidente surprinzătoare pentru ochi ori pentru suflet", autorul pastișînd prea mult realitatea, fiind adică naturalist (în limbajul criticului „prea realist").

Scanned with OKEN Scanner

TUDOR ARGHEZI — TRADIȚIE, MODERNITATE, MODERNISM
Repere pentru o monografie a stilului

de CONSTANTIN CRIȘAN

Înainte de a fi, la 47 de ani ai autorului lor, cuprinse în volum — debut editorial tardiv, marcînd însă o adevărată revoluție *stilistică* — multe din magistralele piese lirice ale lui Tudor Arghezi, risipite pînă atunci prin nu puține periodice literare, erau, în foarte bună parte, cunoscute publicului, iar personalități literare de prestigiu au văzut în apariția *Cuvintelor potrivite* evenimentul. Prea grăbiți, luați prin surprindere, unii critici au fost răi auguri. Nu încercăm o catagrafiere integrală a acestora — unii nu o... merită deloc ; să amintim succint doar că printre cei care au descoperit întîi proporțiile reale ale fenomenului arghezian sînt : Eugen Lovinescu, Mihai Ralea, G. Călinescu, Șerban Cioculescu, Pompiliu Constantinescu... Sprijinindu-se pe argumente estetice, opiniile celor citați constituie pentru noi primele aprecieri despre arta marelui poet, despre ineditul structurilor ei lingvistice. Creatorul sincronismului, Lovinescu, emisese despre Arghezi, încă în volumele VI și IX ale *Criticelor* sale, opinii elogioase, sintetizate apoi magistral în *Istoria literaturii române contemporane* [1] : „Se poate afirma că, cu T. Arghezi începe o nouă estetică : *estetica poeziei scoasă din detritusuri verbale*“ (s.n., p. 165). În întregime adevărată, o altă aserțiune lovinesciană își păstrează și azi valabilitatea ; după opinia autorului *Mutației valorilor estetice*, estetica argheziană „este antisimbolistă“ deoarece, spre deosebire de simboliști, mînați de teribilul îndemn de „spiritualizare a materiei“, T. Arghezi „procedează invers prin materializare“ ; rezultatul — lasă să se înțeleagă Lovinescu — este că arta argheziană aduce „o nouă limbă poetică“ [2]. Ni se pare, așadar, de prisos să mai amintim că detractorilor arghezieni ajunși în această ipostază din abulie „estetică“ suspectă și care nu vedeau nimic sub învelișul diamantin al cuvintelor poetului, E. Lovinescu le dădea un răspuns decisiv, egal cu o memorabilă apoftegmă : „Singura pornografie (...) în artă este lipsa de talent“ [3].

Cei care nu știau să se înfrupte din „acest ospăț împărătesc al simțurilor și al minții“, — cum frumos definea un cronicar (D. I. Suchianu) [4] volumul *Cuvinte potrivite*, — primeau, de asemenea, o ripostă de autoritate prin cuvintele lui M. Ralea, care, recunoscînd în Arghezi pe cel mai mare poet de la Eminescu încoace, își funda analiza pe multiple argumente estetice și chiar stilistice :

---

[1] Editura Librăriei Socec și Co., S.A., Buc., 1937.
[2] *Op. cit.*, p. 167.
[3] *Op. cit.*, p. 168.
[4] Vezi „Viața românească“ LXXVII, 1928, p. 208.

Scanned with OKEN Scanner

„Epitetele argheziene sînt viguroase (...), adînc caracteristice (...) Cînd i se întîmplă cîteodată (lui T. Arghezi — n.n.) să izbucnească, întrece chiar efectul dorit. Expresia e grea de toată apăsarea sufletului reţinut atîta vreme. Atunci cuvintele poetului sînt neîntîlnite, formulele sale sînt excesive, epitetele sînt rare, pline de sensuri neîntrebuinţate încă." [5]

Nu am putea lăsa la o parte opiniile aparţinînd atît de tînărului (atunci, în 1933, cînd le exprima) Pompiliu Constantinescu. Ele ating în mod egal zonele esteticii, dar acestea nu diminuează, ci apar şi mai puternice, mai viguroase din punct de vedere ştiinţific, în întîlnirea cu argumentul lingvistic-stilistic. Astfel, Pompiliu Constantinescu observa că „poetica argheziană [cunoaşte deopotrivă] voluptatea smîrcurilor şi armoniilor astrale" [6]. Şi tot el continua: „în poezia argheziană cuvîntul transpune senzaţii interioare, el evocă mirosul şi ascute auzul, mîngîie ochiul sau îl crispează, dă rotunjimi pipăitului..." [7]. Concluzia, la toate aceste aserţiuni ale criticului, nu lăsa nici o urmă de îndoială asupra convingerilor lui şi ea nu poate fi uitată într-o sinteză stilistică argheziană:

„Artist cu variate mijloace de expresie, cu o sensibilitate alcătuită din rezonanţe de orgă şi suavităţi de cor de îngeri, d. Arghezi şi-a creat o limbă poetică, scăpărînd aşchii învăluite în pulbere fină; în cartea liricei noastre, începută de Eminescu, poetul «Cuvintelor potrivite» se aşează imediat în primul rang" [8].

Însuşi atributul de „mare poet romantic" pe care P. Constantinescu îl acordă autorului *Cuvintelor potrivite* trebuie interpretat tot în sensul revoluţiei estetice aduse de T. Arghezi, revoluţie proprie, mutatis mutandis, romantismului pur, dar, de asemenea, sesizabilă în cadrul acelui aşa-zis „bas romantisme" pe care Lançon i-l descoperea lui Baudelaire, iar Lovinescu lui T. Arghezi.

În ascendenţa cercetărilor stilistice asupra poeziei lui Tudor Arghezi, nu ar putea fi neglijate cîteva valoroase opinii ale lui G. Călinescu apărute iniţial, separat, în „Jurnalul literar" şi, apoi, în monumentala sa *Istorie* [9], consideraţiile profunde, adînc şi general caracterizatoare ale lui Tudor Vianu din *Arta prozatorilor români*. Supunînd analizei estetice doar proza marelui poet, Tudor Vianu făcea, în *Arta prozatorilor români*, la cap. VII: *Intelectualişti şi esteţi*, observaţii strălucite, de o incontestabilă utilitate pentru cercetătorii stilisticii argheziene: „Dacă uneori a displăcut ce scrie Arghezi, rareori a fost contestat chipul *cum* scrie". Alăturîndu-l lui Odobescu, savantul precizează de la început că „situaţia pe care o deţine în generaţia anterioară Al. Odobescu o însumează acum Arghezi". Apoi, intrînd în universul unor procedee specifice stilului prozei lui Arghezi, T. Vianu pune în evidenţă „asociaţia neaşteptată, vocabularul geometric" (în sensul de precizie şi „stilizare miniaturistică"), „arta caracterisiicului" dusă pînă la descrierea

---

[5] „Viaţa românească", 6—7, XIX, iunie-iulie 1927, p. 248 şi urm. (cf. şi *Scrieri din trecut în literatură*, ESPLA, Buc., 1957, p. 19 şi urm.).
[6] *Critice*, Vremea, 1933, p. 13.
[7] Idem, p. 22.
[8] *Opere şi autori*, 1928 (apud „Scrieri alese", ESPLA, 1957, p. 48).
[9] „Filologiceşte — spune Călinescu — poetul se joacă cu o limbă imaginară, plăcută pentru totala ei independenţă". [Tudor Arghezi (studiu critic), *Jurnalul literar* (f.a.) — de fapt, 1939, Iaşi, p. 51].

Scanned with OKEN Scanner

minuțioasă a „monstruosului", „deplasarea topică și sintactică a unor cuvinte", adică unele însușiri esențiale de limbă și stil ale prozei lui T. Arghezi [10].

Mai tîrziu, în preajma jubileului semicentenar de activitate lirică a marelui poet, vom remarca studiul cel mai larg cuprinzător din punct de vedere estetic-stilistic și cel mai valoros pînă în prezent, aparținînd lui Șerban Cioculescu : *Introducere în poezia lui Tudor Arghezi.*

Reluînd unele cercetări mai vechi (vezi și *Aspecte lirice contemporane*, Casa școalelor, 1942), Șerban Cioculescu deschidea generos, cu noua lui carte, cîteva porți spre marea poezie argheziană, indicîndu-i înaltele piscuri estetice, valoarea incomparabilă — pe terenul literaturii române — a poeziei lui T. Arghezi, în aprecierea căreia s-au înșelat chiar spirite luminate : G. Bogdan-Duică, M. Dragomirescu, N. Iorga, D. Caracostea... Dar Șerban Cioculescu ducea și mai departe notabila sa exegeză, disociind — conținutistic — straturile inspirației argheziene : „filonul tradiționalist", învelișurile moderne, iar, pentru „jocul" formelor, îndemna la o esențială descoperire în celebrul distih din *Testament* : „Slova de foc și slova făurită / Împărechiate-n carte se mărită" ; „Slova de foc este cuvîntul spontan, fierbinte, de viață, expresie directă a sensibilității, prin slova făurită cată să înțelegem expresia elaborată, căutată, migălită" [11]. Autorul studiului extindea totodată, venind cu propuneri și exemplificări în întregime noi, gama analizei lexicale, morfologice și sintactice a artei argheziene, fapt care impune de pe acum — de prisos s-o adăugăm — ca nici o exegeză stilistică argheziană să nu eludeze aceste pertinente contribuții.

Aprecierile — am zice, excesiv violente ale lui M. Dragomirescu, ale lui D. Caracostea, ale lui N. Iorga însuși, care nu o dată s-a înșelat în evaluarea literaturii contemporane — se născuseră pe baza unor impresii de formă, în care *elementul lingvistic* era considerat drept catalizator estetic fundamental supra-învestit cu roluri și efecte totalitare. Faptul apoi că Tudor Arghezi creează, prin arta sa, o nouă *archie* a cuvîntului i-a făcut pe unii critici, sub autoritatea celor citați, să-l integreze brusc pe autorul *Cuvintelor potrivite* apelor modernismului, *anarhismului*, cu toate că semnatarul acestei integrări inexacte și inoperante făcea, printre primii, cîteva interesante observații asupra sintaxei poetice argheziene, recunoscîndu-i prospețimea, originalitatea.

Să ne oprim, așadar, puțin — tuturora, nu știu de ce le-a displăcut această haltă — și la Constantin Emilian. [12] Acestui literat aproape anonim nu-i lipseau antenele. Dovadă, în dorința de a demonstra apartenența lui Arghezi la anarhism, el întoarce pe dos semantica unor vorbe, foarte clare pentru noi, ale lui M. Ralea, invocate pro domo și nu sabordate :

„Revolta sa — scrie Ralea, citat de Emilian — nu stă în calitatea sau defectul obiectului, nu e canalizată, captată regulat, cu predilecție și preferință. Ea stă în firea, în mecanismul sufletesc al d-lui Arghezi ; e funcțională. Această stare de predispoziție — dacă se poate spune «în alb» — pentru orice revoltă se cheamă anarhism. D. Arghezi e un anarhist" [13].

Greșeala lui Emilian, dacă poate fi vorba de o greșeală, — fiindcă ea e făcută conștient, — este că a supralicitat aserțiunea lui Ralea pentru a su-

---

[10] Vezi *Arta prozatorilor români*, ediția din 1941, ca și cea îngrijită de Geo Șerban, EPL, 1966, vol. 2, pp. 96—112.

[11] Op. cit. *(Introducere în opera lui T. Arghezi)*, Edit. Fundației, Buc., 1946, p. 187.

[12] Const. I. Emilian, *Anarhismul poetic*, studiu critic, Buc., Institutul de Arte Grafice „Bucovina", I. E. Torouțiu, 1932.

[13] *Viața românească* 6—7, XIX, iunie-iuile, 1927, p. 429. cf. și Const. I. Emilian, op. cit. p. 13.

pralicita apoi propria lui prejudecată. Ralea pune semnul egalității între revoltă și anarhie și, considerînd cele două noțiuni în plan estetic, afirmă, de fapt, că Arghezi este un *revoluționar*.

Cu alte cuvinte, este ceea ce am spus noi mai sus ; neîncadrîndu-se în tipare date, Arghezi creează pentru arta lui propria-i ordine (*archie*). Și orice nouă archie se opune implicit celei vechi ; ea este o *an-archie*. Și, numiți-o chiar anarhism, asta nu schimbă cu nimic lucrurile ; legea negării negației acționează implacabil. Dar să revenim : Const. I. Emilian consemna cîteva aspecte argheziene care — minus observația lui Ralea despre epitete — se constituie ca primele investigații în ordinea cercetării stilistice. El vorbea — să notăm că împărțea „reprezentanții anarhismului poetic" în două grupe : *extremiști* și *moderați*, Arghezi făcînd parte din grupa a doua, *Lirica de virtuozitate*, alături de Bacovia, Blaga, Davidescu, A. Maniu — de o sintaxă a poeziei lui Arghezi. În cadrul ei remarca, dînd mai multe exemple, ineditul *rejet sintactic* [14] : „Ai bănuit că platoșa-i pătată / Pe care odihnisești, cu rachiu" („Inscripție pe un portret").

În jurul stilului arghezian se discută despre acea „haine du cliché" proprie lui Arghezi și la care Remy de Gourmont și Paul Souday țineau atît, de *comparația* argheziană, despre „imagini îndrăznețe" și „limbajul violent", despre un „dualism psihic [ce] pare a fi axa concepției argheziene". După care continuă : „Autorul *Cuvintelor potrivite* e unic în literatura română și — poate — în cea universală prin acest amestec ciudat, violent și totuși zguduitor de *sadism* și *idealism*. E și d-sa un fel de «Heruvim bolnav» căruia «...începe să-ncolțească / Pe trupu-i alb o bubă pămîntească»". Dar, după atîtea pagini de studiu aproape meticulos, C. Emilian conclude : „(Arghezi) rămîne un mare iconoclast, dar nu și un tot așa de mare poet" (s.n., p. 172), ceea ce face — în ultimă instanță — ca efortul exegetului să fie *nul*.

În ultimul timp, numărul cercetătorilor operei argheziene a crescut simțitor, au apărut mai multe exegeze, în genere, similare ca structură, n-am zis la același nivel de penetrație sau de sinteză. În ce sens ? Studii monografice, uneori volume aparte au fost dedicate *tematicii* și *esteticii* argheziene luate în ansamblul ei. Cu alte cuvinte, cititorii s-au găsit în fața unor cercetări de *istorie literară propriu-zisă*. Lipsește, pînă în prezent — și avem motive temeinice [15] să credem că va lipsi încă multă vreme — o monografie stilistică Arghezi, adică acea sinteză a artei argheziene în mișcare — în poezie, în proza scurtă, în romane, în teatru etc. — confruntată cu opiniile estetice ale marelui poet și ale tuturor celor care au deschis făgașe spre *înțelegerea* și *determinarea valorică* a artei argheziene. Cu alte cuvinte, lipsește tocmai firul Ariadnei, dar asta nu înseamnă că ne-am pierde în... labirintul arghezian, ci

---

[14] Ceea ce noi azi numim *dislocarea* cuvintelor sau, cu un termen structuralist, deplasarea *topo-sintactică*.

[15] Se știe că T. Arghezi a „dispus" încă în viață fiind — și a lăsat în acest sens și mărturie testamentară — ca opera lui să fie inclusă în 61 de volume, care încă n-ar cuprinde întreaga lui operă, adică, mai bine zis, tot ce a scris T. Arghezi. O monografie stilistică de o mare onestitate a detaliului — care să nu excludă nici aspectele fonetice, nici unele schimbări mai mult sau mai puțin importante, operate însă de către autor și considerate astfel definitive — nu ar putea, nicicum, să neglijeze criteriul comparației interioare, drumul de la manuscris și ediția princeps la forma definitivă. Așadar, oricine va porni la o astfel de întreprindere va trece volens-nolens printr-un impas de durată, din care n-ar putea ieși decît prin cercetarea textului definitiv. Pe baza ei (a monografiei), sau paralel cu ea, ar putea porni apoi și *Dicționarul arghezian*...

Scanned with OKEN Scanner

în propria noastră umbră, reduşi mereu la imprecisa şi — oricît n-am vrea — eterna evaluare impresionistă a criticii literare [16].

Aşadar, din punctul de vedere al totalităţii operei argheziene, bibliografia stilistică se află, pînă acum, aproape la cota zero [17]. În ordinea explicitărilor, a analizelor parţiale, putem cita aici numeroase studii şi articole de stilistică lingvistică şi literară care contribuie la iluminarea, din diverse unghiuri, a universului arghezian. Printre acestea, mai întîi, studiile lui T. Vianu, care, în „Sinonime, metafore şi grefe metaforice la Tudor Arghezi" (*Limba română*, XII, nr. 4/1963), subliniază magistral „exuberanţa verbală şi imagistică a lui T. Arghezi, *nemaiîntîlnită* — aceasta este concluzia savantului — în poezia românească". Numeroase referinţe, sugestii de ordin mai general — ţinînd mai degrabă de ceea ce aş numi filozofia limbajului arghezian — pot fi descoperite tot în eseurile lui T. Vianu incluse în volumul postum *Studii de literatură română* (EDP, 1965) : *Arghezi, poet al actului literar*, *Eminescu şi Arghezi*, *T. Arghezi*, *Tudor Arghezi la 80 de ani*. Dar şi în altele...[18]

O succintă, dar fină introducere în prozodia argheziană ne-o oferă Vladimir Streinu în al său tratat *Versificaţia modernă* (EPL, 1966) ; din aceste concise analize ale *verslibrismului* intermitent al lui Arghezi, Vl. Streinu ştie să extragă unele concluzii semnificative pentru dinamica poeticii argheziene în general.

Nemotivat de multe în raport cu valoarea concluziilor convergent estetice sînt articolele sau eseurile despre gîndirea estetică a lui T. Arghezi, aşa cum s-a închegat aceasta, în timp, de la *Vers şi poezie* (I şi II ; *Linia dreaptă*, nr. 2 şi 3 din 15 mai — 15 iunie 1904), pînă la *Scrisoare cu tibişirul* (*Lumea*, 8/24), dar şi la neinspiratele opinii despre Rebreanu.

Nu puţini au fost cercetătorii care au exagerat valoarea autodefinitorie a unor meditaţii argheziene din prima sau din primele etape ale creaţiei sale. Or, se ştie — pentru a lua un exemplu comun — că Baudelaire a fost mare ca eseist şi critic de artă nu definindu-se pe sine, ci pe alţii... O confesiune intimă, un amănunt biografic la care istoria literară ar avea mai greu acces sau deloc — iată *singurele* elemente [19] care, venind direct de la creator, pot

---

[16] Am putea cita aici numeroase exegeze şi eseuri monografice sau parţiale valoroase pe planul *general* al istoriei literare, dar care aduc prea puţine lumini din punct de vedere stilistic : Ov. S. Crohmălniceanu : *Tudor Arghezi*, ESPLA, 1960 (capitolul final analizează o serie de procedee stilistice argheziene), Tudor Vianu : *Arghezi, poet al omului*, EPL, 1964, D. Micu : *Opera lui Tudor Arghezi*, EPL, 1965 ; D. Cesereanu : *Arghezi şi folclorul*, EPL, 1966 ; Emil Manu : *Prolegomene argheziene*, EPL, 1968 ; Al. George : *Marele Alpha* (Ed. Cartea românească, 1970) : Nicolae Balotă : *Opera lui T. Arghezi* (Ed. Eminescu, 1979) ş.a.m.d.

[17] Cartea lui Al. Bojin — *Fenomenul arghezian*, EDP, 1976 — este o diligentă înşiruire de procedee şi mijloace stilistice argheziene care nu se „adună" în ceea ce *ar trebui* pînă la urmă : o viziune integratoare.

[18] G. I. Tohă[illegible] : *Elemente de sintaxă poetică în stilul lui T. Arghezi* (în „Scrisul bănăţean", 1,2/1961) ; Al. Andriescu : *Confesiunile despre cuvînt şi arta cuvîntului în poezia lui Tudor Arghezi*, în „Iaşul literar" (XV), nr. 3/1964 ; *Al. Husar : Epitetul arghezian* („Iaşul literar' (XV), 1963, nr. 5) ; *Tudor Arghezi şi funcţia poeziei* (Analele ştiinţifice ale Universităţii „Al. I. Cuza" din Iaşi, secţ. III, Ştiinţe sociale ; „Limbă şi literatură", tomul XII, anul 1966 ,fasc. 1) ; D. Cesereanu : „Arghezi şi folclorul" (cap. IV şi V), EPL, 1966 ; Al. Bojin : *Studii de stil şi limba literară* (cap. Tudor Arghezi), EDP, 1968.

N. B. Departe de a încerca o bibliografie a domeniului, am dat mai sus, în pagină şi la subsol, doar cîteva titluri care trimit stilistic spre diverse sectoare ale artei argheziene. Lista unor lucrări cu variabile — cantitativ şi calitativ — referinţe stilistice ni se pare dealtfel inutilă din motive lesne de înţeles.

[19] Se întîmplă (atît de des !) ca diverse mărturisiri ale unor mari scriitori despre ei înşişi să nu-şi găsească ilustrarea, echivalenţa practică în operă, de aceea, pînă şi bonomul G. Rudler (vezi *Les Techniques de la Critique et de l'Histoire*

Scanned with OKEN Scanner

fi creditate ca autentice, pot căpăta girul cercetării ştiinţifice, adică al certitudinii.

Iată de ce o veritabilă cercetare stilistică privind ansamblul operei argheziene s-ar vădi dintru început inutilă, dacă nu s-ar baza nemijlocit pe operă, pe fenomenul creaţiei propriu-zise [20]. Şi în legătură cu aceasta, utilizabile ar fi doar mărturiile care izbesc precum securea în iarbă. Iată unul, ca o coloană de bronz : „Mă lupt de o viaţă întreagă cu cuvintele", a declarat, într-un interviu acordat lui Gh. Bulgăr [21], marele poet. O astfel de mărturie, aproape de pragul marii nopţi, deci spre sfîrşitul unei strălucite cariere, ne indică, în Arghezi, autoconştiinţa perpetuă a literaturii, a limbajului suspectat, învins, anulat şi mereu cîştigat, pînă la urmă. Poetul şi-a făcut el însuşi cea mai autentică inscripţie definitorie din punct de vedere *stilistic*. Intr-o asemenea frază cvasi-crepusculară — emisă în 1958 — se adună toate celelalte autoinvestigări mai vechi : „stăruinţa pentru expresia concentrată" [22], pentru „densitatea şi exactitatea expresiei poetice" (interviu Gh. Bulgăr), pentru „miracolul cuvîntului [care] se împlineşte cu miracolul înflăcărării lui" ş.a. care nu sînt decît succedanee stilistice ale definirii, prin intermediul filozofiei, a unui stil propriu, a unei limbi proprii.

Un scriitor căruia i se ia pulsul estetic — şi Arghezi a fost „arhi-consultat" — în legătură cu care se vorbeşte despre un „crez arghezian" — şi Arghezi a avut un astfel de crez, deloc liniar, deloc uniform şi nicicum ivit *deus ex machina* —, un scriitor care a creat şi „colportat" el însuşi o întreagă estetică nu poate fi definit în cîteva rînduri relative doar la ultima etapă a creaţiei sale. Au fost, după părerea noastră, imens supralicitate în cîmpul cercetării cele două volume : *Cîntare omului* şi *1907*, considerate a fi în piscul operei argheziene şi a însuma definitiv un crez artistic, o culminaţie a clasicităţii autorului, pentru raţiunea că se plasează, cronologic, la finele carierei autorului. Eroare ! Care pisc anume, care crez artistic ?

Termenul de *crez artistic* [23], el însuşi, mi se pare enorm, iar metafora simbolică de pisc mi se pare o... metaforă. Atît ! Dacă vom concede că Arghezi este un clasic încă de la „Cuvinte potrivite", fiindcă acestea au însemnat o *revoluţie* în limbajul poeziei româneşti şi o culme — n-avea dreptate Th. Mann cînd spunea că „este clasică orice [idee care] atinge o culme" ? —, pentru Arghezi însuşi, care publicase o bună parte, din poemele selectate în cartea de debut, unde se mai află atunci culmea, piscul ? În baza căreі dialectici estetice am putea afirma că Arghezi a... evoluat spre *Cîntare omului* ? Cînd, de fapt, *Cîntare omului* se găseşte germinativ în *Testament*, în *Belşug*, în *Caligula I* [24]. Nu, Arghezi a evoluat în propria lui matcă şi spre

---

littéraire) recomandă cercetătorilor să nu se încreadă orbeşte în ele, ci să le confrunte (confesiunile) rînd pe rînd, una cîte una, dacă se poate spune astfel, cu opera însăşi.

[20] Astfel zis, făcînd o metafrază la dictonul latin : „Extra opus non est vita, si est vita non est ita".

[21] *Luceafărul*, 1 decembrie 1958.

[22] *Lumea*, nr. 8, 1924 (cf. şi Ov. S. Crohmălniceanu, p. 298).

[23] Ce facem, cum întreprindem o analiză estetică a crezului artistic al unui scriitor, cînd mărturie ne stă doar opera lui şi nimic altceva ? N-am auzit pe nimeni, sau n-am citit ceva pe tema crezului artistic — să mi se ierte repetiţia banalei asociaţii — al lui Homer sau Shakespeare. Şi totuşi... *Încă un reper deci* pentru bunul simţ şi o pledoarie pentru *suveranitatea* cercetării !

[24] Schimbînd optica raportării, „Cîntare omului" a fost şi este o culme în *contextul* poeziei contemporane, constituind mereu un exemplu pentru tema de mare anvergură, vn îndemn la epopeea epico-lirică, la arheologia *cunoaşterii* şi *devenirii* omeneşti

Scanned with OKEN Scanner

el însuşi, regăsindu-se mereu pe *sine* — Poetul — pretutindeni. Am putea vorbi în acest caz, dacă nu de o *palingenezie*, de o matusalemică *endogeneză* estetică ; de la primul pînă la ultimul vers al vieţii lui, Arghezi a luat numai din Arghezi *. Fenomen pe cît de straniu pe atît de *majestuos*, căci el înrudeşte în eternitate pe toţi marii creatori ai lumii, de la Dante la Eminescu.

* * *

Aşadar, o exegeză stilistică va avea în vedere deopotrivă compartimentele diacronice ale problemei raportate la întreaga creaţie a marelui poet, iar, pe de altă parte, la evoluţia, la istoria limbajului poetic românesc. Căci, aşa cum susţinea Vl. Streinu într-un *Distinguo* din *Luceafărul*, necesitatea unui *dicţionar arghezian* îndată după cel eminescian este vădită, incontestabilă pentru succesul şi în faza, mult evoluată, a cercetărilor contemporane. Un asemenea dicţionar va trebui să aibă însă în vedere, după opinia noastră, toate straturile, toate etapele expresiei poetice, de la cel „grafic", aparent inexistent şi recunoscut parţial de stilisticieni („Îmi caut leacul şi la *D*umnezeu şi la *D*racul" ; „Semeni leit şi te-am văzut cîndva, / Cu *Cineştie* sau cu *Carcva*"), la cel sonor, gramatical şi imagistic. În această mişcare, în această misterioasă dinamică a straturilor expresiei în care ţîşnesc interferenţe, epitete nebănuite, metafore, proaspete, cu totul inedite, cîmpuri metaforice, cîmpuri stilistice, rod al unei gîndiri filozofice şi estetice originale, al unei adevărate gnoseologii artistice militînd patetic spre fortăreaţa totalei cunoaşteri, vor trebui urmărite simultan salturile poetului de la tema „embriogeniei" (reflecţiile în jurul germinaţiei universale), la *cosmogonie*, *cosmologie* şi *prometeism* (Cîntare omului). În acest joc de *structuri* şi *forme*, de ale cărui legi labile poetul însuşi s-a ocupat în numeroase articole şi mărturii, va trebui adus la lumină efluviul sintezei : *tradiţie — modernitate — modernism* —, pe care arta poetului le-a contopit *sui-generis* într-o efervescentă ecuaţie, rezolvată aş spune piramidal, plasată adică aproape sau chiar în piscul celor mai valoroase cuceriri moderne. Poetul o şi declară, dealtfel, într-un vers din „Arheologie" : *Eu priveghez pe ultima lor treaptă*, vers căruia sîntem tentaţi a-i acorda, în afara sensului social-istoric, unul subsecvent, destul de limpede, estetic. Formula este, ni se pare, cel puţin emblematică, pentru altitudinea realizată din eforturile suprapuse, multiseculare, ale înaintaşilor, de către poezia arghezianâ. Ea relevă totodată îndoiala şi certitudinea, îndemnul spre asceză, spre eroismul cunoaşterii.

O analiză completă a artei argheziene — această *stilistică românească în mişcare*, în acţiune — n-ar putea neglija, de asemenea, prozele marelui poet. Vorbind despre ele, Eugen Lovinescu le subsuma, dealtfel, la domeniile poeziei, iar Pompiliu Constantinescu spunea limpede : „*Tot ce scrie d. Arghezi ţine de legile poeziei*" [25] (s.n.). Un jalon esenţial este fixat, aşadar, rămînîndu-i cercetătorului atent să descopere poezia care domneşte în fiece propoziţie dăruită de pana lui Arghezi în cele şapte decenii de creaţie artistică. Nu este necesară o întinsă demonstraţie spectaculoasă pentru aceasta. Numeroase fraze din romanul *Lina* pot sta alături de versuri întregi din *Flori de mucigai*, după cum gingăşia, umorul şi subtila ironie filozofică de *pater familias*

* Este şi sensul pe care îl dăm conceptului propus de noi : *endogeneză*.
[25] *Critice*, Vremea, Bucureşti, 1933, p. 13.

Scanned with OKEN Scanner

din *Cartea cu jucării* își găsesc o imediată înrudire în unele „hore", ca și în multe fabule sau „șarade" cvasi-folclorice din poezia didactică argheziană. Cu un umor fantezist lingvistic, cînd corosiv, cînd blajin parabolic, similar „horelor" și „fabulelor" argheziene, cititorul se poate întîlni în *Tablete din Țara de Kuty*, în pamflete, în tabletele apărute în „Bilete de papagal". În consecință, drumul întortocheat, plin de răscruci și cărări, dedalic, dar fermecător tocmai prin aceasta, al expresiei argheziene trebuie să puncteze întreaga policromie și diversitate, întreaga gamă contradictorie și incredibil de unitară a cuvîntului arghezian : gingaș și subtil, dar satiric sau violent, filozofic, dar infinit de plastic, materializator : „Din bube, mucegaiuri și noroi / Iscat-am frumusețI și prețuri noi". Vraja, farmecul, „magia" cuvîntului arghezian transpar din toate compartimentele limbii : din *fonetică și vocabular*, din *morfologie* și *sintaxă*, din *topica* originală a frazei poetice, din logodna fantastică a acestora revărsată într-un *stil* unic, greu definibil, *inefabil* și tocmai prin aceasta măreț, nepereche. Ritmuri nemaiauzite țîșnesc la fiecare pas și, odată cu ele, *nuanțe*, *sensuri*, șiruri întregi de *polisemii* a căror viață părea de mult stinsă într-o semantică arhaică a limbii noastre. Ai zice — dacă nu riscăm un loc comun — că, în întîlnirea cititorului cu vocabula argheziană, poezia se naște a doua oară, iar același cititor o descoperă de fiecare dată sub o nouă înfățișare. Căci acest spectacol de *viață* și *mit*, fremătător prin aliajul lui de granit și diamant, conferă perenitate poeziei argheziene, îi alcătuie totodată albia ei stilistică.

Am reușit oare să transcriem aici pe scurt, în locul unui tom de cîteva sute de pagini — acela care va fi, cîndva, dedicat creației argheziene —, contururile unui teritoriu inedit, infinitele lui întortocheri pe care atîtea generații, după ce noi vom fi trecut, asemenea Poetului, peste Styx, le vor parcurge, însetate de lumină, de neliniștea altor noi descoperiri ?

Scanned with OKEN Scanner

ASPECTE ALE PROZEI ACTUALE

de EUGEN SIMION

Proza românească a evoluat, după cel de-al II-lea război mondial, într-un ritm imprevizibil, punînd mari dificultăți în fața celui care vrea s-o sistematizeze în cîteva pagini critice. Segmentarea pe *generații* nu este concludentă, trădează, în orice caz, fenomenul viu al evoluției, interacțiunea dintre forțele vieții literare. Nici vechiul criteriu al *ideologiei* (folosit de E. Lovinescu) nu mai este posibil, pentru că, după 1944, ideologia este unică. Rămîne criteriul tematic și stilistic, însă, și în calea lui se așază destule obstacole. Orice clasificare este discutabilă în literatură, întrucît, prin natura lui, talentul este centrifug, tinde să se singularizeze. Cum nu se poate totuși crea un capitol special pentru orice scriitor, este de la sine înțeles că cea mai bună clasificare este aceea care se bazează pe cele mai puține sacrificii.

Acestea fiind condițiile, ce putem spune privitor la proza postbelică ? Ea a continuat, oarecare vreme, tendințele mai vechi, aceea, de pildă, a epicii psihologizante, cu ecouri din Proust, Gide și Joyce. Între 1945—1948 apar încercări în acest sens, puține sînt însă notabile. Mai interesantă este *proza-document*, ieșită din experiența războiului și a evenimentelor de ordin politic ce l-au precedat. Curînd tema se va limpezi și cîteva decenii în șir proza românească, susținută de scriitori din toate generațiile, va face din istorie tema ei predilectă. Este vorba, cum s-a spus de atîtea ori, de o *recuperare a trecutului*, de o reconstituire, sub raport tipologic și sociologic, a societății românești de dinainte de 1944. Multe inițiative de acest fel sînt doar *reconstituiri* și atît, altele (*Desculț*, 1948, dar și *Bietul Ioanide*, *Morometii*, *Groapa* — pentru a cita cîteva din romanele importante apărute în deceniul al 6-lea !) s-au impus și au devenit azi puncte de referință.

Sub raport stilistic, proza din această perioadă oscilează între un realism psihologic penetrant (*Morometii*), realismul liric (*Desculț*), romanul carnavalesc de factură intelectuală (*Bietul Ioanide*) și un neorealism colorat și pesimist pînă la agresivitate (*Groapa*). După 1960 formulele se diversifică, apare o proză de tip existențialist (N. Breban, Augustin Buzura), se dezvoltă eseul romanesc (Al. Ivasiuc, Paul Georgescu, Mircea Horia Simionescu, Radu Petrescu, Alice Botez etc.), romanul pitoresc și baroc (Eugen Barbu cu *Princepele*), apare un nou fel de realism (să-i spunem) *artistic și vizionar*, prin contribuția unor prozatori ca Fănuș Neagu, Ștefan Bănulescu și D. R. Popescu. Proza românească recuperează, în acest timp, și filonul ei fantastic mai vechi, prin povestirile lui V. Voiculescu, Mircea Eliade, A. E. Baconsky etc. ; proza poetică (Geo Bogza, Zaharia Stancu) continuă să acumuleze noi titluri reprezentative, în timp ce romanul românesc, în aproape totalitatea lui, evoluează tematic, de la descrierea marilor

Scanned with OKEN Scanner

evenimente la analiza destinului individual (așa-zisul *roman al individului*, reprezentat de *Intrusul* — 1968 — și după el, de un număr mare de cărți ce se concentrează asupra conflictului dintre individ și diverse forme ale realității sociale !), în fine, în ultimii ani, romanul devine din ce în ce mai mult *politic*. El este interesat nu atît de eveniment, cît de mecanismele *puterii* aflate în spatele lui. A continuat să se dezvolte, în tradiția lui Rebreanu, și romanul obiectiv de observație socială (Titus Popovici) și, pornind de la I. L. Caragiale, proza ironică și satirică (N. Velea, I. Băieșu, T. Mazilu, Radu Cosașu etc.), fascinată de comedia limbajului. Un capitol bogat este acela al memorialisticii (Șerban Cioculescu, Dem. Botez, Sașa Pană etc.), altul, vast și acesta, cuprinde ceea ce critica numește genurile de frontieră (literatura pentru copii, literatura de aventuri, literatura polițistă, reportajul, literatura de călătorie etc.). Aș include toate acestea în compartimentul *metaliteraturii* (Constantin Chiriță, Ioan Grigorescu, Octavian Paler, Mircea Mališa etc.). Aleg, din numărul mare de prozatori de azi, două nume (Fănuș Neagu și Al. Ivasiuc), prezente în manualele școlare, pentru a face o analiză amănunțită a operei lor.

FĂNUȘ NEAGU

Succesul romanului *Îngerul a strigat* a împiedicat să se mai vorbească, de exemplu, de nuvelistica superioară a lui Fănuș Neagu. O culegere selectivă — *Cantonul părăsit* — a trecut aproape neobservată, deși critica avea acum prilejul să urmărească de la un punct estetic mai înalt evoluția unui prozator exemplar. *Dincolo de nisipuri*, *Acasă* sînt, nu e nici o îndoială, nuvele antologice, fixînd două planuri între care talentul excepțional al lui Fănuș Neagu oscilează în chip deliberat. Cea dintîi e narațiune aproape fantastică, povestea, pe scurt, a unui miraj într-un cadru de viață debordantă. Cea de a doua e o proză de observație exactă, inconformistă, cu un sentiment mai înalt al tragicului. Între aceste formule evoluează prozatorul — prea terorizat de real pentru a deveni un fantastic pur și cu un simț prea puternic al fabulosului, miticului pentru a fi un prozator rece și *indiferent*. A judeca, de aceea, narațiunile sale ca niște basme moderne (operație ce, dacă nu mă înșel, s-a făcut !) e o greșeală ; a ignora, în analiză, partea lor de mister, aburul fantastic în care sînt învăluite conflictele cele mai dure, arată, tot așa, o lipsă de intuiție exactă a obiectului.

S-a spus apoi despre prozator că este un colorist și un poet al senzaționalului. În unele nuvele (*Vară buimacă*), Fănuș Neagu e, mai ales, un prozator al conflictelor esențiale. Revin la nuvela *Acasă*, elocventă în acest sens. Nimic senzațional nu se petrece aici, povestirea arată stăpînire și o voință programatică de „ariditate". O bătrînă se întoarce, însoțită de un nepot, în satul de unde fusese alungată. Ea are sentimentul morții apropiate și vrea să-și afle sfîrșitul în casa unde născuse nouă copii și-i murise bărbatul. Dar casa e transformată, acum, într-o instituție publică și primarul Pavel Odangiu e intolerant :

— „Am venit să mor, Pavele. Tu ești primarul, du-te și lasă-mă cu Eremia, vreau să mor în odaia mea. Ala e scaunul meu, l-am învelit cu material de la Brăila. Cumpăra un turc să-și facă fes și-am luat și eu patru coți. Era înflorat.

— Ce-mi pasă mie de poveștile voastre ? ! Aici e Sfatul popular, discutăm treburile comunei.

Scanned with OKEN Scanner

— Trebuie să mă lași, ceru bătrîna. Un sfert de ceas și gata. În odaia asta, tu știi bine, am născut nouă copii. Unde-i lada aia de fier era patul. Acolo au zăcut și mi s-au stins patru băieți. Tot acolo mi-a murit și omu. Îți împrumuta plugul, primăvara.

— Ascultă, strigă Odangiu la Eremia, scoate-o de-aici.

— Nu, zise bătrîna, nu mai e timp.“

Bătrîna moare, cum promisese, și primarul lovește cu pumnii pe nepot, vinovat — nu se știe de ce — de această întîmplare. Sînt și alte detalii ce sugerează o dramă umană mai generală. Soția șefului de gară se plînge că și-a irosit tinerețea prin satele obscure ale Bărăganului, un șofer infirm și mitoman povestește cu cinism cum îngrașă anual patru-cinci porci cu mîncarea de la pomana morților pe care îi cară cu camionul. Pentru a nu-și păta biografia, el refuză să intre în sat cu cei doi pasageri primejdioși : bătrîna și nepotul, „dușmanii de clasă“, îndepărtați, ca și alți țărani, de vechile lor gospodării. Prozatorul nu dă alte amănunte asupra conflictului de care, se vede bine, e obsedat. Nuvela e, indiscutabil, de mare curaj, dar cum de acest termen se face oarecare abuz în literatură, trebuie spus că, la Fănuș Neagu, e vorba de un *curaj în primul rînd estetic*. Faptele dau un sentiment de existență tragică în ordine socială, speculat într-un sens mai înalt omenesc. O bătrînă țărancă vine să moară în satul de unde plecase fără voia ei — spune mai mult despre drama unei categorii de oameni, decît o sută de nedreptăți înfățișate, cu mînie, într-o narațiune sociologică amplă.

Senzațională, în înțelesul bun al cuvîntului, e *Luna, ca o limbă de cîine*, povestea — relatată cinematografic — a unor copii devorați de niște cîini înfometați. Sugestia demenței colective e remarcabilă. Aceeași ambiguitate e reluată, mai documentat, în *Doi saci de poștă*, în acel stil de realism atroce și fabulos discret, propriu lui Fănuș Neagu. Narațiunea pare mai degrabă o parabolă — a înstrăinării ?, a întoarcerii la existența primară ? —, dar orice încercare de a interpreta în acest chip datele povestirii e contrazisă de insistența realistă a autorului. Jucu, Maud, Ezaru trăiesc în mijlocul unei naturi fabuloase, isterizate de dragoste. Într-un lan de grîu apar, într-o noapte, opt fete goale, doi bărbați ies din pădure și dispar, apoi, fără urmă, ierburile sînt în febră, o senzualitate ciudată cuprinde totul, în aceste locuri între ape, unde trăiesc, departe de civilizație, niște indivizi ciudați, pîndiți de primejdia necunoscutului. Iubire, moarte, timp, natura misterioasă, prolifică, suferințe colosale în care rodesc pasiuni năprasnice — iată *motivele* (să le spunem așa) acestor povestiri moderne în care fantasticul e privit totdeauna cu un ochi necruțător de realist și, invers, observația morală e neîncetat împinsă spre fabulos și senzațional.

Uneori, aceste planuri nu se întrepătrund decît, aparent, la suprafața narațiunii. *Vară buimacă*, de pildă, dezvoltă niște dialoguri paralele ca într-o veritabilă piesă absurdă. Baba Anica, George, Mihai Droc gîndesc fiecare la altceva și replica unui personaj se izbește de zidul de neînțelegere al celuilalt. Bătrîna se gîndește la moarte, George, copilul, la puterile miraculoase ale bătrînei, Mihai Droc la drama pe care o trăiește. E, zice prozatorul undeva, o „împărțire a timpului“, o, adică, imposibilitate de a comunica, aici, într-o lume în care fabulosul și tragicul au devenit cei doi poli ai existenței :

„Înainte de-a se crăpa de ziuă, eu plec s-aduc caii grîului. Pe sub pogoanele unde trec caii grîului, spicul se umflă cît coada vulpii. Plec și vin cu ei pe sub pămînt, și ei or să necheze sălbatec. Caii grîului, George, au trup de grîu, picioare

de grîu, cap de grîu. Tu singur o să-i auzi. «Di, caii grîului !» o să strig eu, şi o să fiu într-o căruţă cu roţi de floarea-soarelui, spiţe din cotolani de porumb, coşul — din viţă-de-vie împletită, şi faraoancele — patru creste de pepene. Să mă aştepţi şi o să viu. Tat-tu şi mă-ta or să spună că am murit, dar numai tu o să ştii unde m-am dus.

— Închide ochii, zise George, vreau să mă joc niţel cu fulgerele pe care le am în palmă şi o să te frig."

Fănuş Neagu se arată a fi şi un bun cazuist moral, ca în *Iarba vînătă*, sugestia unei ratări mediocre, fără sentimentul, purificator, al tragicului. Aici şi în celelalte fragmente epice se vede capacitatea de expresie a prozatorului, forţa de seducţie a limbajului său, de care au vorbit şi alţi comentatori. Dar trebuie făcută o precizare. Nu e vorba numai de faptul că Fănuş Neagu scrie, cum se spune, *bine*, adică frumos, cu o frază muzicală şi colorată, prozatorul realizează mai mult decît atît : el creează un *limbaj* al lui, aproape misterios, fără de care *conflictele* naraţiunii nu se pot înţelege. Dacă traducem faptele într-un limbaj comun de analiză, farmecul dispare, înţelesurile naraţiunii se întunecă. Proza a devenit, într-un cuvînt, *prizoniera limbajului ei inefabil.*

*

Îngerul a strigat e — au recunoscut toţi — o naraţiune încîntătoare, de un realism fabulos, remarcabilă prin puterea de a fixa destinul unei lumi ce trăieşte, într-un chip tragic şi pitoresc, o dislocare, o ieşire din tiparele ancestrale, foarte aproape, în cartea lui Fănuş Neagu, de mituri. E deci, înainte de orice, povestea unor „strămutaţi", duşi încolo şi încoace de apele evenimentelor. Războiul desăvîrşeşte ceea ce factori sociali mai modeşti începuseră, iar evenimentele ulterioare vor arunca aceşti indivizi funciar inconformişti în vîrtejuri şi mai mari. Reţinem, în acest caz, un prim merit al romanului, acela de a prezenta drama unei colectivităţi, şi trebuie spus că despre ea Fănuş Neagu dă judecăţi profunde şi curajoase.

Dar *Îngerul a strigat* e mai mult decît o bună pictură socială : e o încercare de a pune în simboluri misterioase tragedia unei lumi ce trăieşte în marginile unei primitivităţi fabuloase. Toţi cei care au scris despre carte au remarcat filiaţiile ei cu literatura munteneaşcă, citînd un număr apreciabil de prozatori, de la Caragiale la C. Sandu-Aldea, spre disperarea şi, probabil, iritarea autorului. Într-un loc (în carte) el însuşi aminteşte de Panait Istrati, iar, în altă parte (într-un interviu), privind în urmă şi socotind progresul realizat de literatura sa, vorbeşte de o *viziune* nouă asupra lumii dunărene. Nu e, firesc, numai o viziune inedită sau nu aceasta cade, mai întîi, sub ochi. Ceea ce e cu adevărat superior, în proza lui Fănuş Neagu, e un simţ extraordinar al concretului, capacitatea de a da iluzia vieţii şi de a crea destine memorabile prin înregistrarea exactă şi rapidă a gesturilor tipice. Mai este încă ceva : însuşirea de a concentra într-o povestire o psihologie şi, cum şi autorul şi personajele sale au o mare plăcere (şi ştiinţă !) de a nara, pe pînza romanului se fixează mai multe rînduri de figuri pitoreşti, unele de neuitat.

Aceasta e, în fond, formula cărţii : o adiţiune de episoade, de *poveşti*, puse sub semnul unui simbol tragic. Fiecare personaj din *Îngerul a strigat* are o poveste a lui şi pe aceasta o spune prozatorul sau alt personaj, întrerupînd, dacă e cazul, o altă *poveste*, pentru ca, odată paranteza închisă, totul să reintre în albia naraţiunii iniţiale. Cartea e străbătută de asemenea pîrtii ce se interferează, se unesc şi se despart la tot pasul, spre încîntarea cititorului însetat de epic. Personajele sînt, astfel, în proza lui Fănuş Neagu, şi

Scanned with OKEN Scanner

actori și spectatori. Vasile Predescu își *spune* povestea lui, dar nu termină bine ce are de zis pentru a face loc altei întîmplări, nu mai puțin senzațională decît prima, avînd, acum, ca erou pe colonelul Grigorescu. Che Andrei are în roman rolul de a nara întîmplări fabuloase și de a medita, sceptic, la ele. A fantaza a devenit, astfel, un mod de existență.

Dacă spunem însă numai atît, nedreptățim, indiscutabil, proza lui Fănuș Neagu, foarte modernă prin limbajul, ritmul iute și acuitatea senzațiilor. Ea își depășește formula și altfel, prin proiecția faptului în mit, prin trecerea, fără protocol, dincolo de liziera verosimilului. Nae Caramet, strămutat din Plătărăști în Dobrogea, vede într-o noapte cum ies la suprafața apei corăbii cu morți ce aruncă la mal lucruri scumpe pentru a ispiti pe localnici. Pe Pavel Berechet îl strigă, noaptea, peștii, iar Gică Dună are noroc în viață pentru că a sărutat o mînă de mort. Procedeul e acela al lui Galaction din *În pădurea Cotoșmani* și *Moara lui Călifar*; încă o dată, ce e acolo fantezie și superstiție e, aici, un mod de a privi universul, un chip de inserție a fabulosului în viața de toate zilele. Chiar și pe aceste cîmpii imaginare, narațiunea își păstrează ritmul și tonul, și acest fapt e remarcabil, deoarece șterge orice urmă de artificiu.

Sînt, apoi, în *Îngerul a strigat*, felurite datini păgîne, prezentate în modul dinainte, adică firesc, fără ostentația prozatorilor etnografi. Prinderea și aducerea porcilor din baltă se desfășoară, de pildă, după un ritual. Ca să nu intre, apoi, boleșnița în casă, țăranii ard o cruce, de Bobotează, și de Paști oamenii își iartă unii altora păcatele. Ca să oprească valurile de nisip, Nae Caramet invocă pe Satan, cu aceste vorbe de groază:

„Satan, împăratule negru (...); fii stăpînu lor, după cum ești stăpînu meu. Plătește-le cu avere și te vor sluji pe pămînt. Dă-le avere și ei își vor spăla picioarele, în fiecare seară, într-un lighean cu gîndaci."

E, firește, multă ironie în aceste propoziții spuse pentru a înfricoșa sufletele slabe de felul lui Magaie, dar e și o mare plăcere pentru formule oraculare.

Mitul răzbate, de la un punct, în cartea lui Fănuș Neagu, în altfel de tărîmuri, unde gesturile acestor indivizi năzdrăvani, violenți și sarcastici, lasă umbre tragice. Romanul se deschide și se închide cu moartea tatălui și a fiului, îngerul negru, prevestitor, care strigă de trei ori și, în două rînduri, el anunță un sfîrșit. Înțelegem și din alte detalii că *Îngerul a strigat* ascunde, dincolo de perdelele de fum ale legendei, o veritabilă tragedie omenească și aceasta e disoluția lumii fabuloase de dinainte, atinse de vraja unui blestem. Fatalitatea ia, în cazul țăranilor din Plătărăști, chipul, mai întîi al șiretului Doancă, administratorul prințului Șuțu (Buric). Acesta, pentru a construi un aeroport, deposedează de pămînt 13 familii și le expediază dincolo de Dunăre, în Dobrogea, într-un fel de pămînt al făgăduinței. Oamenii fac planuri, mirajul pămîntului îi stăpînește, orice încercare de a le trezi neîncrederea e inutilă. Cel dintîi atins de aripa îngerului negru — spre a vorbi în limbajul cărții — e Neculai Mohreanu, iar ultimul, fiul lui, Ion. Ca și tatăl său, el moare dintr-o eroare, încheind, astfel, ciclul fatalității oarbe. Sînt și alte semne ce dau impresia, la lectură, de proză inițiatică în genul misterioasei *Crengi de aur* a lui Sadoveanu. Cum nu avem însușiri și, pînă acum, nici plăcerea de a face simbolologie, ne limităm a semnala preferința lui Fănuș Neagu pentru simetrii și numere cu valori (cine poate ști?) divinatorii. Îngerul strigă de 3 ori în cartea lui, iar hoții ce își încearcă norocul, de Bobotează, sînt în număr de 33; evenimentele ce zguduie, la început, lumea băl-

Scanned with OKEN Scanner

ţilor, sînt tot aşa, *trei* („în primăvara aia trei evenimente mai de seamă s-au petrecut în cîmpia Brăilei !"...) ; oamenii lui Ţulea Fălcosu săvîrşesc *trei* spargeri, familiile *strămutaţilor* nu depăşesc numărul, s-a văzut, de 13, iar de scădem pe Neculai Mohreanu, mort chiar la începutul acestei migraţiuni, numărul ţăranilor în drum spre pămînturile Dobrogei rămîne 39. Ion Mohreanu moare, în fine, la vîrsta de 30 de ani. Ne amuzăm, firește, și autorul și noi, de aceste coincidenţe, fără a crede că e la mijloc o mistică a cifrei trei.

Terenul tare al cărţii e altul şi principiul ce îl domină e, nici vorbă, profund liric. Fănuş Neagu e un spirit pătrunzător ; dintr-o biografie banală el creează, cum am spus, un destin. Această calitate e foarte rară, numai prozatorii cu adevărat excepţionali citesc în palma unui individ comun linia unui destin ce iese din serie. În *Îngerul a strigat* e, mai întîi, Che Andrei, personajul memorabil al cărţii. Omul cu bentiţă neagră trasă peste scorbura goală a ochiului e un individ cu imaginaţia fierbinte, sceptic, totodată, şi şiret cu înţelepciune. El e un tip nastratinesc (formula s-a mai folosit), cu o judecată sănătoasă, căci, zice el, „omu e dator să fie om, iar bou să aibă coarne". Altă convingere a lui e că nimeni nu învaţă din experienţa altora şi că soarta tragică a individului e de a lua totul de la capăt. Să transcriem acum o remarcă, de alt gen, bună de pus sub ochii firilor sentimentale : „Ca-n primul an de-nsurătoare, omu n-are pereche de tîmpit pe lume".

Che Andrei e, s-a înţeles, un spirit malign, el ia totul în rîs şi, cum spune despre el alt personaj, „în viaţa lui n-a zis o vorbă de bine despre cineva". Darul lui ar fi deci de a trăi rîzînd şi, scoatem tot dintr-o replică, „a vedea viaţa cum e". E, aşadar, un om lucid, cu scaun la cap, într-o lume năzdrăvană ce vede corăbii cu morţi ieşiţi din adîncurile apei şi oameni de lemn plutind pe valuri. Dar Che Andrei nu rămîne totdeauna aşa : fantezia lui trece frontiera de care vorbeam şi, dintr-un sceptic inteligent, el devine un născocitor productiv. Povestea corăbiilor cu morţi la cîrmă o relatează chiar el, într-o clipă în care imaginaţia o ia înaintea raţiunii. Tînăr, fusese prizonier în Anatolia şi acolo ştersese de praf în fiecare zi 2123 de căpăţîni, la un muzeu. Cînd castelul prinţului Şuţu e devastat, Che Andrei se urcă pe un divan cu rotile şi pune pe administratorul Doancă şi cîteva slujnice să-l tragă. Intenţia lui e de a se căpătui, dar, spre a-şi respecta destinul de înţelept rătăcitor şi sărac, rămîne o haimana bătrînă, simpatică şi clevetitoare. Bea, se înţelege, haiduceşte şi manifestă, uneori, gusturi exotice, cum ar fi acela de a culege via cu ţigănci tinere. Che Andrei e, cu un cuvînt, oglinda exactă a acestei lumi cuprinse de o febră ciudată, dar, cînd această oglindă se întoarce spre sine, lucrurile apar, atunci, deformate şi fantastice.

Reţinem, apoi, din această scriere ce nu are propriu-zis un personaj central (personajul ce domină cartea e lumea din cîmpia Brăilei, cu reliefurile şi spiritualitatea ei inimitabile), figura lui Gică Dună, un veritabil Mitică de cîmpie. El ţine două neveste şi, după o oarecare vreme, aduce în casă şi pe a treia, păstorind în chip justiţiar, peste toate :

„Eu, vere Ionică, legal sînt însurat numai cu Anica, Maria a fost lucrătoare cu ziua în grădina mea de zarzavat, că am grădină la fel de întinsă ca 3 artilerie Franţa, ne-am iubit şi am adus-o în casă Drept, nu ? La început, Anica, rău, că pleacă, că-şi face seama, ocăra, înjura. Burta pe duşumele şi dă-i bătaie. Şi dă-i şi ăleilalte. Greşea una, le băteam pe-amîndouă. Egal. Anicuţa a prins de veste că dacă dau în una, dau şi în ailaltă. Şi-a început să strice, să fărîme, să ologească o vită, totu ca să le iau de păr. Vezi, socotea ea, îndur eu, da mă răcoresc din partea care mă arde, că Gică pune toroipanu şi pe Maria. Pîn-am prins

fasoanele. Acum nu mai e nici un fel de rîcă. S-a liniștit treaba. Ei, da nu mai vin odată ?"

Ion Mohreanu e mai palid, esteticește, rolul lui în roman fiind mai ales acela de a înfățișa pe alții. De destinul lui, prozatorul leagă totuși o oarecare semnificație, căci îl întîlnim în toate momentele-cheie ale evocării. El e acela ce ascultă strigările îngerului, iar la cea de-a treia, spre a-și împlini soarta, moare vestind *nașterea*. Capitolul ce narează *strigarea* din urmă e de un realism atroce, cu o precizie în detalii și o artă a sugestiei ce depășesc tot ce s-a scris la noi, pe această temă. Confesiunea e, aici, fragmentară și bănuim că prozatorul nu spune tot ce știe, lăsînd cititorul să reconstituie, singur, din mozaicul amănuntelor, al dramelor altor *strămutați*. Ion Mohreanu trece și... prin acest (al treilea !) cerc al suferinței și moare împușcat, pe nedrept, sub suspiciunea de trădare. Cercul destinului se închide, astfel, peste această lume a patimii și violenței, a fanteziei și suferinței.

Fănuș Neagu a scris o carte de un mare curaj estetic și de o fermecătoare tristețe, cu o putere, absolut exemplară, de a ordona faptele și a scoate din lucruri inima lor romantică și tragică. Cărțile lui ulterioare (*Cronici de carnaval* și *Frumoșii nebuni ai marilor orașe*) reprezintă un spectacol de imagini, o sărbătoare a verbului și a metaforei într-o proză care își trage originalitatea (mă refer la ultimul său roman, în genul *Crailor de Curtea-Veche*) din percepția vieții sub latura fabulosului și a absurdului, din concentrarea, puțin obișnuită în literatura noastră, de vitalitate și poezie.

AL. IVASIUC

Proza lui Al. Ivasiuc intră în formula *eseului romanesc*. Epicul, cînd nu lipsește cu totul, este subordonat analizei, iar analiza se dizolvă în speculație. Vom avea atunci o literatură unde nu este vorba propriu-zis de caractere, de procese psihologice, de viziuni tragice sau comice, ci de efectele pe care toate acestea le provoacă în planul conștiinței. Narațiunea utilizează aproape în exclusivitate tehnica monologului interior. *Vestibul* (1967), prima carte, cuprinde o lungă confesiune, mai precis : confesiunea unei neputințe de a se confesa. Un doctor de 50 de ani, profesor de histologie, se îndrăgostește (la 18 febr., la ora 5 !) de o studentă cu 30 de ani mai tînără decît el și, neavînd curajul să i se adreseze direct, începe să-i scrie scrisori pe care, bineînțeles, nu le va expedia niciodată. În ele e vorba de sentimentul eșecului, de frică și de o *vină* nedefinită care apasă asupra conștiinței lui. Ceva, în trecutul de care el se teme, îl ținuse departe de viața adevărată. E însurat de 25 de ani și, în patul conjugal, observă pielea uscată, „săracă în colesterol", a nevestei. Sentimentul eșecului îi vine, se pare, dintr-un excesiv autocontrol. Confesîndu-se, el speră să se descopere și să se transforme („explorîndu-mă pe hîrtie, voi deveni cel puțin în parte altcineva"), lucru pe care nu-l putem verifica pentru că, după 300 de pagini de confesiune, personajul trăiește în aceeași confuzie. La pagina 148 aflăm și numele personajului : dr. Ilea, ținut secret pînă aici. Secret va rămîne pînă la sfîrșit numele celuilalt personaj, studenta care provocase involuntar această *rupere* (termenul potrivit ar fi : *abatere*) în viața histologului. Confesiunea nu urmează o cronologie reală, ci una afectivă. Textul sare, atunci, de la amintirea ultimei ore de curs la evocarea unor scene trăite în vremea războiului. Dar, încă o dată, nu războiul este tema principală a textului, ci felul cum se instalează *frica*, *violența*, *lașitatea* în conștiința unui individ. Totuși, la acest punct con-

Scanned with OKEN Scanner

fesiunea cuprinde mai multe fapte obiective. Prozatorul lasă să pătrundă dialogul, anecdota, citim, în fine, şi relatări mai libere. Una înfăţişează un concurs de păduchi, organizat de ofiţerii batalionului, alta — dragostea dintre un medic lipsit de voinţă şi o infirmieră vulgară. Mai înainte ni se relatase o scenă atroce (sînt, poate, paginile cele mai bune din carte) : torturarea unei veveriţe de către copii.

Amintirile se „noţionalizează", cum zice autorul, evenimentele pier în comentariul unor *stări*. Pentru alt scriitor, războiul ar fi fost o mină de fapte. Pentru Al. Ivasiuc e un loc unde se discută despre frica de moarte, ratare, plictiseală etc. Toate aceste noţiuni capătă definiţii noi în *Vestibul*. *Insomnia* este „stagnarea unor imagini dilatate din lipsă de contingenţă", *civilizaţia* reprezintă „reducerea oricărei variaţii, înlăturarea hazardului printr-un sistem bine ordonat de obiceiuri repetate în fiecare zi" etc... Pentru doctorul Ilea, totul, inclusiv femeia, devine un *obiect de cunoaştere*. Dragostea pentru studentă e înţeleasă ca „un paravan pentru aruncarea peste bord a întregii tale experienţe". Care experienţă şi de ce ? Confesiunea, plină de atîtea precizări, determinări, nu precizează, nu determină nimic. Deducem că profesorul trăise mediocru în afara forţelor vieţii şi are un fel de complex faţă de prezent. „Sînt absent — spune el — într-o lume prezentă lipsită de solida îmbucare a unghiurilor de întretăiere". Ceea ce remarcă şi-l atrage la tînăra studentă este lipsa fricii. Scriind, el vrea să se vindece de acest complex, dar, pe măsură ce priveşte în amintirile lui, constată că sentimentul culpabilităţii, în loc să scadă, creşte („e curios că am început să simt urma unei vinovăţii faţă de tine, şi simt nevoia să-mi justific viaţa ca pe o laşitate"). În final, doctorul hotărăşte să se ducă să vadă pe studentă, o vede, dar n-are curajul să-i vorbească. Pricepe că pentru a reveni la viaţă are nevoie de *o mare nebunie*. Confesiunea nu l-a vindecat, i-a dat doar conştiinţa eşecului :

„Scrisorile astea — zice el — reprezintă dovada eşecului meu. Acea plăcere resimţită în prima seară cînd ţi-am scris, atunci cînd, stînd în biroul meu, am avut revelaţia unor forme modificabile, turtite şi purtătoare ale sentimentului pe care mi l-ai transmis tu, era răzbunarea laturii antinomiei pe care am exclus-o atunci în pădure şi am ignorat-o sistematic atîţia ani. Mobilierul din cameră se turtea şi-şi modifica proporţiile, simbolizîndu-te pe tine sau, poate, mai exact, tu simbolizezi capacitatea lui de modificare, pe care am respins-o ca aducătoare de pericole şi nelinişte. A trebuit, cu eforturi, zile în şir, să pătrund pînă la rădăcina întregii mele poziţii ca să te explic, să-mi dau seama ce a reprezentat această abatere atît de stringentă de la regulile pe care mi le fixasem."

Tema *Vestibulului* ar fi, atunci, dificultatea comunicării sub imperiul fricii. Ca să ajungă la înţelegere, personajul străbate sub puterea unui sentiment nou, vital, spaţiul confuz al trecutului său ; putea deschide el cea de-a doua uşă, aceea care anunţă sfîrşitul eşecului său ? Doctorul Ilea este deocamdată în *Vestibul*, adică în purgatoriu... Să reţinem în această carte noutatea temei şi încercarea de a exersa o tehnică epică rar folosită de prozatorii români. Lipsa de fluiditate a stilului o face greu de citit.

Cel de-al doilea roman, *Interval*, debutează în acelaşi stil uscat de disertaţie, stil metalic, fără culoare, fără ironie transcendentă. De la început, prozatorul se pune pe un teren de analiză şi pînă la sfîrşit poziţia lui rămîne neschimbată : puţine momente epice, absenţa aproape cu desăvîrşire a dialogului, vag schimb de replici sub forma stilului indirect liber. Cartea se con-

Scanned with OKEN Scanner

stituie printr-o juxtapunere de confesiuni. O dată sau de două ori apare şi prozatorul, dar numai pentru a anunţa o nouă confesiune. Pînă să întoarcem foaia, constatăm că el ne-a şi părăsit. Al. Ivasiuc nu are nici măcar ambiţia lui Camil Petrescu de a se retrage în subsolul paginii pentru ca, de acolo, să confirme sau să infirme ceea ce spun personajele. Rolul regizorului în acest dosar de existenţe i se pare inutil şi fără mari ezitări îl abandonează. Nici aici, prima impresie la lectură nu este cea mai favorabilă cu putinţă. Cineva disertează pe o temă morală şi o propoziţiune ce nu ne spune nimic („trebuie să fac această călătorie") e întoarsă pe toate părţile : se schimbă accentele, cuvintele sînt analizate separat, apoi laolaltă, de la început la sfîrşit şi invers. Totul — într-un limbaj precipitat, incolor, rostit de un personaj care îşi analizează cu obstinată cazuistică amintirile. De-abia mai tîrziu, cînd păşim pe terenul mai tare al introspecţiei, nisipurile mişcătoare ale cuvîntului pier şi propoziţiunile, mai bine articulate, capătă ritmul unei proze în care inteligenţa şi puterea de analiză a autorului se observă bine. Romanul cuprinde două confesiuni ce se confundă, se completează şi nu o dată se contrazic. Autorul păstrează faţă de ele acea indiferentă obiectivitate ce se recomandă în mai toată proza modernă. *Interval* poate fi interpretat ca o metaforă a imposibilităţii de a înţelege o altă optică şi o altă judecată despre existenţă, spaţiul ce separă o subiectivitate de alta. Simbolul cărţii e mai puţin limpede decît îl traducem noi şi pot fi date şi alte interpretări. Această ambiguitate intră în tehnica romanului şi ea mizează pe imaginaţia şi puterea de deducţie a cititorului. Tehnica o utiliza, fără să mai citäm alte nume, şi Anton Holban. Întreaga naraţiune din *O moarte care nu dovedeşte nimic* stă pe aproximarea unui sentiment şi pe imprecizia consecinţelor lui. La Holban, bărbatul acoperă întreg spaţiul analizei, nelăsînd (s-a observat de mult) nici o posibilitate de replică femeii. În această confruntare, Al. Ivasiuc e mai generos. Olga din *Interval* are putinţa de a se apăra şi, dacă vedem bine, discursul ei ocupă cea mai mare întindere a cărţii. O altă deosebire e că tema confruntării nu e, aici, sentimentul erotic, ci atitudinea morală a indivizilor. Aceasta e urmărită în implicaţiile ei sociale, de unde nota încordată a analizei, pasiunea ideologică a demonstraţiei. Al. Ivasiuc e obsedat de ideea opţiunii şi o propoziţiune-cheie în cartea sa e aceea că oamenii se împart în două categorii : „cei ce mor pentru o cauză şi cei ce trăiesc cu orice cauză". Cea dintîi secvenţă a *Intervalului* e o justificare parabolică, o confesiune, mai bine zis, sub forma întoarcerii în altă vîrstă, cu intenţia de a explica pe această cale un fapt de care nu avem cunoştinţă încă. Ilie Chindriş, lector la istorie, săvîrşise ceva, un act detestabil faţă de prietena sa Olga. Revăzînd-o după 15 ani, încearcă să-i lămurească atitudinea lui, dar nu direct cum s-ar fi cuvenit, ci prin mijlocirea amintirilor.

Firi problematice, ei problematizează totul şi acelaşi fapt e interpretat în mai multe feluri. Ce e sigur şi se observă de îndată e consistenţa epică a acestor întoarceri în trecutul unei vîrste deformatoare. Formarea copilului în mijlocul unei familii mic-burgheze din Transilvania, dominate de imaginea severă a străbunicului, martir al neamului, figura, apoi, gravă a bunicii păstrătoare de datini sau aceea a bunicului hulpav, amator de prînzuri homerice sînt fixate într-o proză inteligent condusă. Dar spunînd aceasta nu facem lui Al. Ivasiuc o nedreptate ? Căci paginile citate sînt tocmai acelea care, abătîndu-se de la metoda admisă a romanului, pun un accent special pe elementul epic ! N-ar fi cea dintîi contradicţie în care cade un autor şi nici prima ipocrizie a comentatorului, care, acceptînd metoda romanului, se declară satisfăcut de ceea ce depăşeşte litera ei. În artă, intenţiile pot fi tră-

Scanned with OKEN Scanner

date şi opera sa se constituie, atunci, împotriva voinţei creatorului. De aici ideea că autorul este creaţia operei sale şi nu altfel, cum se crede îndeobşte.

Din confesiunea celui de-al doilea personaj, Olga, luăm cunoştinţă şi de fapta abominabilă ce schimbase cursul acestor destine. La o şedinţă U.T.M., unde Olga este pe nedrept învinuită de crime imaginare, Ilie, prietenul ei, o acuză în termeni măsuraţi, cu o frumoasă retorică, după ce alţii, ca teluricul Sebişan, demascator de profesie, o atacaseră cu violenţă. Pe Olga o supără mai puţin atacurile brutale ale lui Sebişan, cît braţele frumoase ale lui Ilie, demonstraţia lui potolită, egală, bine organizată. La rîndul său, Ilie Chindriş are o justificare subiectivă pentru gestul pe care l-a făcut şi, hotărît să nu simplifice lucrurile, prozatorul înfăţişează pe larg argumentele personajului. Din confruntarea celor două confesiuni, prozatorul vrea să dea o imagine a adevărului, dar aceasta nu se poate fixa pentru că niciodată punctele de vedere nu coincid. Regăsite după mult timp, personajele întreprind o lungă călătorie în trecuturile lor paralele, fiecare avînd teamă că celălalt nu va înţelege. Dar un detaliu asociază altul şi această încercare de a regăsi timpul pierdut se transformă într-o adevărată aventură în lumea senzaţiilor. Ea e dominată, la Olga, de teama mai întîi că trupul îi creşte disproporţionat, ca un polip uriaş, de frica, apoi, că echilibrul omului care-i redase încrederea se va dovedi precar şi, în fine, de neliniştea că Ilie, regăsit după atîta timp, a rămas acelaşi produs iremediabil al frazelor lui frumoase. Inteligentul istoric are, la rîndul său, aprehensiunea că nu va mai putea descoperi pe Olga cea adevărată, orgolioasă, fanatică, de o stranie luciditate. El o caută, atunci, în imaginile de altădată, şi călătoria la munte de care aminteşte cu oarecare iritantă insistenţă la început are acest scop pedagogic. (Poate fi aici şi un simbol: *Muntele* ca o metaforă a existenţei pure *Călătoria la munte* — o călătorie spre această zonă de puritate a vieţii lor.)

Pentru a nu complica firul analizei, să spunem că autorul amînă, tactic, momentul confruntării propriu-zise şi, pînă atunci, în cîteva sute de pagini, înaintează încet, metodic într-o pădure de imagini subiective, fără o legătură evidentă, cauzală, între ele. Decupăm din aceste capricioase introspecţii cîteva insule epice, cum este aceea a secetei, excelentă, cu sugestia apăsării cerului, a întoarcerii la magie şi la practicile barbare, sub teroarea foamei. Al. Ivasiuc are, aici, concurenţi în cîţiva dintre prozatorii generaţiei sale — Fănuş Neagu, D. R. Popescu; aceştia au fixat înaintea lui imaginea scoarţei carbonizate şi a delirului colectiv. Inedită e figura Doamnei Mîţa, nebuna cu autoritate, vestitoare de apocalipsuri. Astfel de scene nu sînt relatate direct, ele ajung la cititor după ce trec mai întîi printr-un dublu proces de introspecţie, printr-o analiză... în analiză. Petru (al treilea personaj al cărţii!) povesteşte scene din încărcata lui biografie socială, dar, iarăşi, încercîndu-le înainte pe lama spiritului său. Olga, care primeşte aceste imagini încărcate de subiectivitate, le supune la rîndul ei unei amănunţite disecţii. Prozatorul notează totul fără ordine strictă şi cartea se constituie din asemenea mici descărcări pasionale înăbuşite în faşă de o analiză dominatoare. Cu cît ne apropiem de sfîrşit, constatăm că procesul de cunoaştere nu înaintează, datele se aproximează şi mai mult şi destinele rămîn, ca şi la început, incluse în lumea incertitudinii lor. Înţelegem că Al. Ivasiuc şi-a gîndit astfel romanul şi nu-i putem aduce nici o vină că nu oferă soluţii într-o chestiune, în fapt, insolubilă, cîtă vreme subiectivitatea individului are atîtea argumente pentru a se apăra.

Există, în acest roman cu multe incertitudini, şi încercarea de a prezenta o altă atitudine posibilă faţă de existenţă. E vorba de Petru, bărbatul Olgăi, activist şi constructor. El crede în forţa legilor care guvernează viaţa mate-

Scanned with OKEN Scanner

riei şi, prin aceasta, exclude manifestarea dezordonată, arbitrară a subiectivităţii. Paradoxal, şi Ilie are respectul legilor, însă al legilor formale, descoperite de mintea subiectivă a omului şi făcute să o slujească. Respectul realităţii şi al legilor nu împiedică însă afirmarea incertitudinii, şi cartezianul Ilie Chindriş trăieşte cu voluptate în aproximaţie. Pentru Olga, aceste două moduri de a trăi în faţa legilor există numai teoretic, căci, altfel, energicul, lipsitul de fanatism şi încrezătorul în legi Petru fusese înghiţit de cea mai iraţională dintre forţe : moartea. Posibilitatea de opţiune vine deci prea tîrziu.

Din această dramatizare a incertitudinii şi aproximaţiei ca mod de viaţă, trăieşte, epic, romanul lui Al. Ivasiuc. Roman, indiscutabil, serios, scris cu gravitate şi cu o conştiinţă a actului literar pe care trebuie să o preţuim. *Interval* e un bun roman de analiză. Nu spunem fără cusururi, dar cu vocaţie şi o mare voinţă de adevăr. Autorul greşeşte, cred, numai acolo unde împinge analiza în eseistica pură, în disertaţie pedantă de cărturar ce are pe limbă citatul trebuitor şi punctul sigur de referinţă.

In *Cunoaştere de noapte*, problema e a explica sau, mai bine zis, a descoperi sensul unei existenţe după ce ea a fost trăită odată, în necunoştinţă de sine. Un fapt neobişnuit (apropiata moarte a soţiei) declanşează la Ion Marina o stare de spirit favorabilă introspecţiei. Prima reacţie e pierderea sentimentului de ordine şi coerenţă, pînă atunci dominator. Înaltul funcţionar trăise într-o lume guvernată de legi şi ierarhii sigure. Prezenţa inevitabilă a morţii răstoarnă însă totul şi individul intră într-un univers incert. Trecutul pare un element mai sigur (el a *fost*, s-a fixat în fapte, întîmplări memorabile), dar, încercînd să le retrăiască, Ion Marina nu dă decît peste amintiri abstracte, fără legătură între ele. Trecutul nu există, în fapt, ca valoare obiectivă şi personajul vrea să-şi creeze unul posibil. În nisipurile lui mişcătoare caută urme sigure. Dar a prinde semnificaţia actelor disperate e imposibil. Trecutul e invadat de prezent, ceea ce se proiectează sînt nelinistile, obsesiile de acum şi, prins în cercul lor, individul „atomizează" fără speranţa de a ajunge la o semnificaţie mai generală. Sîntem, vrea să sugereze prozatorul, prizonierii condiţiei noastre. A cunoaşte (*a retrăi*) faptele din trecut înseamnă, în fond, a cunoaşte semnificaţia lor prezentă, imaginea lor subiectivă, problematică. Refugiul într-o viaţă anterioară e un frumos mit romantic. Omul modern şi-a descoperit limitele : prezentul îl terorizează. A evada în alt timp înseamnă, în fapt, a te înscrie în alt cerc al prezentului. Aceasta mi se pare a fi ideea mai subtilă a cărţii, tratată de Al. Ivasiuc în acelaşi stil de eseu romanesc fără mijloacele clasice de figuraţie epică. El îndepărtează convenţia personajului constituit şi propune pe aceea a personajului ce urmează a-şi fixa singur personalitatea, retrăindu-şi, sub ochii noştri, viaţa. Însă această retrăire e — s-a văzut — fragmentară, incoerentă, nesemnificativă, numai *revenirea* ca intenţie spirituală e autentică şi plină de semnificaţie. Întrebarea e dacă, la sfîrşit, după ce această tentativă a fost urmărită în toate consecinţele ei, personajul şi-a creat sau nu destinul. Să vedem ce spune cartea. Ion Marina, aflînd deci că soţia sa, Ştefania, e atinsă de o boală neiertătoare, îşi pierde siguranţa dinainte, cuvintele încep să-l domine („ca nişte realităţi străine, impuse, de care nu se poate scăpa, nici măcar cu ajutorul altor cuvinte"), ceea ce vrea să spună că personajul descoperă existenţa sub formele ei relative. El trăieşte, zice autorul, o „nesenzaţie fără nume". Rău spus, pentru că „nesenzaţie" e, în realitate, o senzaţie. Tema romanului e anunţată de la început : „a trasa înapoi calea formării, măririi şi poate crizei lui Ion Marina", însă, în *Cunoaştere de noapte*, numai consecinţele *crizei* ajung în cititor. Formarea şi mărirea

Scanned with OKEN Scanner

personajului (teme esențiale într-un roman de tip balzacian) sînt, aici, abandonate de la început. Cartea se concentrează asupra momentului de derută și se încheie în clipa în care personajul, după o aventură derutantă în trecut, regăsește lucrurile prezente „la locul lor". Trecutul e un cîmp al aproximațiilor și încercarea de a-i smulge un sens mai adînc se izbește de nesiguranța amintirilor. Ion Marina are reprezentări „în mai multe dimensiuni" și același fapt i se prezintă în forme și cu semnificații diferite. Cunoaștem ideea ce se ascunde în spatele acestei relativizări și din alte scrieri. Al. Ivasiuc îi dă o anumită pregnanță epică prin reluarea unor întîmplări-cheie : scena meciului de box, dialogul din restaurant, venirea Ștefaniei, întîlnirea cu orgoliosul funcționar Iancu Dumitrescu, marșul prin noroi etc. Efortul e de a afla „imaginea lor unificatoare". Tentativa are și alt mobil : de a elibera pe Ion Marina de gîndul morții, de a crea, în locul unei mediocre Ștefanii care dispare și pe lîngă care trecuse timp de 22 de ani fără s-o observe, o alta, vie, fixată definitiv în memorie.

Prozatorul pune atunci în fața personajului său mai multe fotografii șterse de vreme și-l lasă să speculeze în jurul imaginilor aburoase. Efortul de a da faptelor incoerente o coerență și un sens e adevărata temă a romanului. Al. Ivasiuc, care scrie nu numai romanul, ci și jurnalul romanului, numește în acest chip situația eroului său :

„Ion Marina se minuna în fața propriei lui experiențe gîndite, a trăirilor lui neatente care se încărcau cu semnificație (...). Efortul reconstrucției crescuse faptele, trăirea rememorată și gîndită era mult mai importantă. Atunci nimic nu se întîmplase chiar așa, pentru că toate se scurseseră prea repede, fusese încălecat de timp și de succesiunea amănuntelor care cereau fiecare răspuns. Lucrurile s-au întîmplat așa, și cu totul altfel în același timp și nu s-au împlinit decît nebăgate în seamă în propria lui memorie".

Descoperită, creată (în sensul de mai înainte), biografia Ștefaniei (și, implicit, biografia proprie) dă lui Ion Marina o senzație „de deplină existență" și ultima lui imagine e aceea a unui Biruitor ce străbate un oraș fantastic în care el, omul ordinii și profesionistul „înțelegerii totale", trebuie să introducă disciplină. Observația că e vorba de un Biruitor „à la Pirus" aruncă o umbră asupra acestei izbînzi. Ea poate fi altfel interpretată : imposibilitatea personajului de a se mai întoarce la viața dinainte, însă prozatorul nu insistă asupra acestui aspect, deși ar fi avut, poate, prilejul să împingă drama personajului său pe un plan psihologic mai adînc. Într-alt loc, romanul lasă să se înțeleagă că o existență plină de victorii împiedică pe Ion Marina de a trăi total, absolut, tragedia în care a intrat („Nici nu putea țipa pentru că victoriile sale îi intraseră în gură"), însă, iarăși, aceasta ar putea fi tema altei cărți. Cea de față nu se decide pentru nici una dintre aceste soluții. Romanul se încheie fără ca destinul eroului să se reveleze.

Cunoaștere de noapte se limitează deci a ne prezenta o criză morală, cu o bună tehnică a monologului interior și o remarcabilă știință de a specula într-o proză, mai ales ca a noastră, unde pragul ideilor mari e rareori trecut.

Romanul a fost considerat superior celorlalte cărți ale lui Ivasiuc, pe motiv că exprima mai bine, mai coerent, tema autorului. În ce privește tehnica introspecției, progresul e evident. Romanul are un echilibru și speculația tinde la o mai mare disciplină. Au dispărut în bună parte parantezele împovărătoare din scrierile anterioare. Dar cartea impune și o altă judecată. Făcînd un pas înainte, *Cunoaștere de noapte* face, cred, în alt sens, un evident pas înapoi față de *Interval*. Tendința e, acum, de a scoate din pagină epicul și de a

Scanned with OKEN Scanner

împinge analiza în cîmpul speculației pure. Apare, atunci, inevitabil, impresia de ariditate. Primejdia e deci ca proza acestui autor inteligent și pătrunzător să adoarmă, uneori, în brațele eseisticii ideologice.

Cu *Păsările* (1970), al patrulea roman al său, Al. Ivasiuc se întoarce la proza de observație morală și la studiul caracterelor — după ce a experimentat formula monologului interior și eseul. Cartea anterioară (*Cunoaștere de noapte*) punea un accent disproporționat pe eseistica abstractă, cea de față subordonează epicului eseul, reluînd cîteva din procedeele clasice ale genului. Romanul lui are, acum, personaje, mișcare epică și un conflict care, chiar dacă nu condiționează destinul indivizilor și nu schimbă în prea mare măsură relațiile dintre ei, îi aduce într-un spațiu comun de observație. Revenirea de care vorbeam este și mai profundă, căci Al. Ivasiuc admite și altă convenție a genului : aceea a ubicuității prozatorului. Ea permite scriitorului să înfățișeze mai multe destine fără sentimentul că trădează ideea de autenticitate. Convenția irita, cum se știe, pe Camil Petrescu, adept al romanului ca document psihologic, mărturia unei subiectivități ce nu se poate înțelege și reflecta decît pe sine. Însă cine judecă bine poate să observe că fraza : „nu pot vorbi onest și în cunoștință de cauză decît la persoana întîi", ascunde ea însăși o convenție, nici mai bună, nici mai rea decît aceea pe care o respinge. Literatura însăși este o convenție. Totul depinde de ceea ce ascunde această convenție. Ce ne spune ea în cartea lui Al. Ivasiuc ? Un prolog, mai întîi, despre *oboseala* pură (ca formă a înstrăinării), despre o enigmatică doamnă în verde, simbolul, poate, al iubirii imposibile și sugestia unei amenințări mai puternice prin imaginea (decupată dintr-un film cunoscut) a invaziei păsărilor. Prologul nu anunță propriu-zis nimic, nimic esențial pentru carte. Convenția următoare ne apropie mai mult de obiectul romanului, lăsîndu-ne totuși la oarecare distanță față de el. Liviu Dunca se întoarce, după o absență de 20 de ani, în orașul natal, undeva în Transilvania. Aici își reîntîlnește familia, o familie întinsă, puternică altădată, dispersată, ridicolă azi. Cartea se pregătește să facă o călătorie în trecut și tot ceea ce a fost pînă acum nu-i decît pregătirea acestei retrospecții. Liviu Dunca deține cîteva secrete și istoria romanului este istoria dezvoltării lor, pe etape, după un anumit protocol. Protocolul prevede și alte acțiuni paralele, personaje din altă sferă de existență, cu efectul de a lărgi considerabil cadrele narațiunii. Dramele (experiențele) nu se suprapun în nici un moment al evoluției lor, se juxtapun doar în *Păsările*. Al. Ivasiuc a scris nu o *istorie*, ci cîteva *istorii*, schimbînd în mai multe rînduri și modul de a nara și unghiul de observație. El renunță aproape la orice ambiție de tehnică (ambiție foarte răspîndită azi), considerînd că orice tehnică (orice convenție, deci) este bună dacă permite comunicarea unei idei. Care să fie ideea în *Păsările ?* S-a spus că Al. Ivasiuc analizează raportul (pe toate planurile) dintre necesitate și libertate și că adevărata dramă a personajelor este aceea de a ști cum să dobîndească libertatea. Remarca nu e fără adevăr, însă e foarte generală și se adresează, în fond, oricărei opere serioase. Ce operă, vorbind despre condiția de azi a individului, nu-și pune problema libertății, a determinării și a înfrîngerii determinării într-o lume în care omul este — vorba cuiva — o *divinitate înlănțuită de puterea condițiilor ?!* Originalitatea unei scrieri nu poate sta, așadar, în ceea ce este propriu întregii literaturi. Adevărul e că *Păsările* propune o meditație despre cîteva noțiuni contemporane, între ele și aceea (sartriană) a revoltei individului împotriva împrejurărilor. Însă, pînă a ajunge la miezul acestei idei, romanul face, în chipul mai vechi, descripția unui mediu. Întîia confesiune a lui Liviu Dunca este istoria unei familii, a măririi și decăderii ei. Ea permite prozatorului să examineze noțiunea de autoritate

Scanned with OKEN Scanner

și a revoltei față de ea. E vorba de o familie ardeleană, cu o ierarhie bine determinată. În fruntea ei stă *bătrînul*, în cazul de față un jurist memorandist, cu o autoritate desăvîrșită asupra celorlalți membri. Relațiile dintre ei sînt relații de subordonare față de un șef absolut. Gesturile de nesupunere se plătesc aspru și un exemplu îl oferă povestea Ștefaniei, victimă a autorității familiale ; Ștefania, fată de măritat, aduce în casă pe un oarecare Ilie Ghimuș, individ fără maniere, fanatic și agresiv. Logodnicul vrea să înfrunte, într-un chip — e drept — penibil, puterea *bătrînului*, însă „techergheul" este eliminat și autoritatea restabilită. Cînd Ghimuș (legionar) este împușcat, Ștefania se spînzură, însă nici moartea aceasta voluntară nu zdruncină temeliile familiei. Sînt și alte acte de independență, însă jalnice, neputincioase, ca aceea a fiului care contestă în șoaptă hotărîrile tatălui. Severitatea *bătrînului* este justificată de mediocritatea urmașilor, fapt prezentat și altădată în literatură, de Hortensia Papadat-Bengescu, între alții. Fiii sînt mediocri, banali și revolta este inferioară autorității. Raportul se schimbă în favoarea noțiunii dintîi, în cazul nepotului. Acesta (Liviu Dunca) *iese din rînd* și reușește — dar cu ce consecințe tragice ! — pentru că omoară în el sentimentul tradiției, arma cea mai puternică a autorității familiale. El părăsește familia, adunare de indivizi ridiculizați, degenerați de frică. Întoarcerea nu mai este deci posibilă, cum nu va fi posibilă nici pe alte planuri.

Al. Ivasiuc scrie, pe scurt, povestea unui om revoltat și a unui eșec, dublată de alte revolte și alte eșecuri, într-o epocă în care valorile morale și sociale se schimbă, fără ca totdeauna indivizii să supraviețuiască moral acestor modificări. Prozatorul oferă, în acest sens, cîteva cazuri, vizînd uneori și fenomene mai generale. Lîngă istoria lui Liviu Dunca este și aceea a Margaretei Vinea și, cu mult mai interesantă, istoria ascensiunii și căderii bărbatului ei, Dumitru Vinea. Prezentarea lor atrage alt cerc de probleme și, fatal, alte destine. Unele sînt, literar vorbind, pline de semnificație, altele nu. Să reluăm pe acela al lui Liviu Dunca, nepotul ridicat împotriva autorității *bătrînului*. Primul lui act de independență este, am spus, părăsirea familiei. Al doilea, alegerea unei profesiuni fără tradiție și deci fără stabilitate. Devine aviator, trece prin experiența războiului și se întoarce (prima întoarcere) moralmente schimbat. Nu-i ultima modificare și nici cea mai profundă. Devine geolog și lucrează, alături de un revoluționar de profesie, Cheresteșiu, pe un mare șantier. Tînărul este mulțumit, munca îi place, și-a format un cerc de prieteni și — ciclul revoltei lui pare a se încheia — se pregătește să se însoare. Intervine însă ceva care împinge acest destin spre o zonă tragică. Forțe oculte înscenează un proces de sabotaj împotriva conducerii tehnice a șantierului și asupra lui Liviu Dunca se fac presiuni pentru a sprijini o acuzație în care el nu crede. Dilema personajului e deci între a accepta și a trăi confortabil sau a nu accepta complicitatea cu inițiatorii procesului și, în această alternativă, libertatea lui este în primejdie. Romanul dezbate această problemă voind să dovedească felul în care abdicarea, lașitatea, conformismul se revendică dintr-o rațiune superioară. Spirit justițiar, geologul respinge ideea colaborării, însă se izbește de neînțelegerea celorlalți, amici și inamici. Logodnica, femeie curajoasă, își apără dreptul la fericire și sfătuiește în acest sens pe Liviu Dunca să plece capul pînă trece primejdia. Filozofie simplă, conformistă, desigur, dar sănătoasă, pentru că important este (din punctul de vedere al femeii) a trăi în orice condiții, a întemeia o familie și a face copii. Compromisul este susținut și de cinicul Mateescu, coleg de șantier, cu argumente de alt ordin. Pentru el, orice sacrificiu este inutil, violența, injustiția sînt lucruri firești, așa cum firească a fost pentru consolidarea zidurilor sacrificarea Anei lui Manole. A participa la o nedreptate e a grăbi opera

Scanned with OKEN Scanner

creației. De o rațiune superioară vorbește și Cheresteșiu, la care terorizatul Liviu Dunca aleargă pentru a primi un sprijin moral. Cheresteșiu, devenit între timp colonel de securitate, e convins că rolul lui nu este de a medita asupra dreptății sau nedreptății, ci de a executa. El este un instrument al necesității și, chiar dacă se îndoiește de ceva, reprimă îndoiala, pentru că numai prin disciplină se poate construi ceva durabil („doar cineva știe ce trebuie făcut, nu-ți închipui că se face fără rost").

Liviu Dunca optează totuși pentru soluția revoltei, alege riscul, considerînd că în aceasta consistă singura posibilitate de manifestare a libertății lui interioare. *Înțelegerea, cunoașterea* unui lucru — iată unica, adevărata libertate a individului. Ce urmează e jurnalul unei detențiuni, numai în parte profund și semnificativ. Prozatorul se scuză în mai multe rînduri că nu poate duce confesiunea pînă la capăt, că a dezvălui e a trăda suferința, argument neconvingător, căci nu intră în discuție suferința ca atare, ci numai expresia ei literară și expresia cerea o exactitate a observației și o adîncime a simbolului. Simbolul nu-i, după opinia mea, profund și detaliile dau numai fragmentar senzația unei recluziuni cu urmări teribile. Al. Ivasiuc vorbește mai ales de urmările detențiunii, punînd un accent special pe ideea imposibilității eroului de a-și înfrînge obsesia. Liviu Dunca iese din închisoare și are după oarecare vreme sentimentul că a eșuat iremediabil, că o reluare de la capăt a vieții nu mai este posibilă. În orășelul în care se întoarce, el trăiește o idilă cu Margareta Vinea, femeie fină, însă o legătură mai profundă nu este cu putință, deoarece bărbatul revoltat a pierdut pînă și gustul riscului. El s-a oprit la un eveniment capital din viața lui, și-a închis libertatea într-un act de refuz steril, paralizant. Căci, zice el :

„M-am oprit la cel mai important gest din viața mea, la consecințele unui refuz, la cel mai înalt nu. Dar nici cel mai înalt *nu* nu are importanță, pentru că după aceea n-am reușit să spun nici un da, n-am reușit să găsesc ce trebuie să afirm. O afirmare mediocră față de un *Nu*, oricît de însemnat, te poate duce mai departe. Am rămas numai cu mîndria sterilă a acelui nu, care nu este de regretat, dar nu trebuia să mă fi oprit aici. De aceea am eșuat, am eșuat lamentabil. N-am făcut nimic de atunci care să nu poarte urma mîndră a celei mai însemnate întîmplări negative din viața mea. N-am reușit s-o depășesc cu simplitate. Praf mi-am făcut viața, o viață meschină și plicticoasă. Am înțeles prea tîrziu."

Tragedia lui Liviu Dunca vine nu numai din sentimentul ratării în prezent, dar și din sentimentul imposibilității eliberării de trecut. La început refuză confesiunea, apoi caută prilejul să o facă avînd convingerea că, povestind faptele, se va elibera de ele și va putea relua totul de la capăt. Însă retrăite, faptele măresc obsesia inițială și orice putință de detașare este exclusă. Eșecul este absolut și atrage după el și eșecul Margaretei, o clipă agățată de ideea dragostei. Drama este indiscutabil adevărată și explicația dată de prozator (Al. Ivasiuc comentează totdeauna faptele personajelor) se poate accepta. A te opune unui destin prestabilit este un semn de libertate, dar cine spune că tocmai prin aceste succesive împotriviri față de destin nu se manifestă destinul însuși ? Dacă formele de libertate (împrumutăm limbajul cărții) nu sînt decît niște capcane ale necesității ?

Noțiunile de autoritate, eșec revin în alt cadru și în legătură cu alt personaj din *Păsările*. E vorba de Dumitru Vinea, directorul unui mare combinat. Prin el, Al. Ivasiuc sugerează ideea de autoritate socială și meditează

Scanned with OKEN Scanner

(aceasta mi se pare tema mai profundă a cărții) la ideea de putere. Prozatorul avea toate șansele să creeze un personaj memorabil dacă nu făcea eroarea de a-l caricaturiza în prima parte a cărții. Vinea este Șeful, omul care are Puterea și, fără a fi din cale-afară de inteligent, știe s-o folosească pentru a-și întări autoritatea. Mediocru ca specialist, dă totdeauna sfaturi banale, însă sfaturile sînt bine primite și prestigiul lui crește. Dar scriitorul vrea (de ce oare ?) ca acest simbol al puterii administrative să fie și grobian, brutal, vanitos, să folosească un limbaj de o inutilă vulgaritate („ei, bă, Mateescule, prea le pui coarne"), să fie întruchipat, cu un cuvînt, de un lamentabil individ. Eroarea este evidentă și, în a doua parte a cărții, romancierul, convins poate ca și noi că un caz limită nu-i poate sluji ideea, modifică datele personajului și-l face apt de a trăi o dramă adevărată. Problema este, în fond, nu de a arăta prăbușirea unui director care cumulează toate vanitățile, ci de a sugera precaritatea unui stil de a concepe puterea și, în această împrejurare, altele trebuie să fie elementele analizei. Să rămînem la ceea ce ne oferă romanul. Dumitru Vinea concepe lumea ca o piramidă, cu ierarhii sigure, orice inițiativă trebuie să treacă prin aceste vămi ale puterii. Nu admite dezordinea, nici curiozitatea, pentru că (definiție de reținut) „curiozitatea este un păcat care tulbură ordinea lumii". Filozofia lui este că puterea are totdeauna dreptate și, ca filozofie practică, recomandă asprimea exemplară : „nu cruța niciodată un adversar, nici măcar un adversar posibil, oricît de neînsemnat l-ai socoti și fără șansă. [...] Așa e lumea și nici un fel de cruțare nu trebuie arătată față de nimeni. Mai bine să greșești invers".

Să adăugăm că, pentru Vinea, puterea este o condiție a siguranței de sine și, în fond, a avea dreptul la opinie, a avea caracter (ceea ce vrea să zică : dreptul la replică) înseamnă a avea putere. În afara acestei noțiuni, orice valoare dispare. Curiozitatea este totuși că Dumitru Vinea nu-i pe măsura acestei idei. El are slăbiciuni inexplicabile, nu-i un șef perfect și, deși succesul social nu l-a ocolit, are sentimentul eșecului. Mai întîi, în familie. Căsătoria cu Margareta (o cere în căsătorie cu pistolul în buzunar ! — o exagerare, firește) a fost o eroare și *bătrînul* (numele sub care este cunoscut în uzină energicul director) se consolează cu Victorița, femeie intrigantă și vulgară. Vinea are slăbiciuni și de alt ordin : iartă, de pildă, pe Domide, un inginer tînăr, inimos, abătîndu-se, astfel, de la normele pe care el însuși le recomanda. Însă și mai surprinzătoare este lipsa lui de energie cînd Domide, devenit secretar de partid, caută să-i surpe autoritatea. Un accident în fabrică pare a schimba umoarea acestui spirit dictatorial, schimbare posibilă în ordine morală, incredibilă totuși, neconvingătoare în planul estetic al cărții. Se sugerează tot timpul în romanul lui Al. Ivasiuc că, dacă acest șef absolut ar fi voit, piramida nu s-ar fi clintit, puterea n-ar fi avut de suferit. El lasă, cu toate acestea, cu o neînțeleasă voluptate, să i se pregătească înlocuirea, dă el însuși date compromițătoare, își asumă vini grave etc., fapte ce aveau nevoie de o justificare psihologică mai adîncă. Mai unitar sub acest raport este un alt personaj al cărții, Victorița, tip de femeie infernală, intrigantă absolută, versatilă și energică. Nu lipsită, cu toate acestea, de vocație erotică. Totuși, scena încercării de a-l corupe pe secretarul de partid nu-i de cel mai bun gust. Trecem peste Domide (superficial ca personaj literar), pentru a semnala pe Mateescu, personajul — cred — memorabil al romanului. Inginerul șef al uzinei, prietenul din tinerețe al directorului general, apare ca un cinic a cărui

Scanned with OKEN Scanner

inteligență este de a trăi în umbră și de a admite cu eleganță compromisul. Cultura, prietenia sînt pentru el forme ale disprețului. Recomandă răbdarea („puterea are totdeauna răbdare"), compromisul, vizează puterea, dar nu direct, ci printr-un intermediar. Personalitatea lui constă în știința de a se estompa, de a fi meschin cu delicatețe și a practica intriga, lupta de culise, cu detașare și simpatie. Prozatorul se grăbește a-l „sancționa", greșește însă, pentru că eroul său este mai complex și mai viu esteticește decît bănuia.

Păsările este, în acest chip, o carte mai convingătoare decît celelalte, de un epic în orice caz mai pur. N-a dispărut cu totul — sîntem datori să spunem acest lucru — crisparea notației și multe pagini (acelea, de pildă, care vorbesc despre psihologia lucrurilor) sînt fără rost în roman.

Al. Ivasiuc a continuat, în acest stil, ultimele lui romane (*Apa*, *Iluminări*, *Racul*), avînd ca temă nașterea *mitului politic* și *raportul dintre individ și mecanismele puterii*.

Scanned with OKEN Scanner

CULTURA ŞI LITERATURA ROMÂNĂ ÎN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XVIII-lea ŞI ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XIX-lea

de ION VERDEŞ

1. Pentru Moldova şi Ţara Românească, principate cu destin politic şi cultural asemănător, prima jumătate a secolului al XVIII-lea se încheiase cu excepţionala personalitate literară a lui Ion Neculce (1672—1745), ultimul dintre marii noştri cronicari, format la şcoala vechiului spirit cărturăresc şi, ca atare, exponent al generaţiei bătrîne. O generaţie care dăduse un Dimitrie Cantemir, un Constantin Cantacuzino stolnicul şi un Antim Ivireanul — pentru a cita pe cei mai de seamă dintre aceia care contribuiseră la strălucitoarea înflorire a limbii şi literaturii române.

Epoca fanariotă, rezultat al unor măsuri politice luate de Poarta otomană în vederea menţinerii hotarelor imperiului în condiţiile ascensiunii la rangul de mari puteri europene a Austriei habsburgice şi a Rusiei ţariste, va însemna, din cauza caracterului ei retrograd, o încetinire a evoluţiei societăţii româneşti pe calea dezvoltării de tip burghez şi, în acelaşi timp, o curmare a avîntului pe care îl luase pînă acum cultura medievală românească în lupta pentru înlăturarea limbii slavone din viaţa religioasă, politică şi administrativă a Ţărilor române. În noile condiţii, cînd elementul grecesc din viaţa noastră politică se impune din ce în ce mai mult cu concursul Porţii, putem vorbi de dezvoltarea paralelă a două culturi : o cultură în limba română, adresată cu deosebire maselor şi silită să se dezvolte în direcţii de regulă tradiţionale şi la un nivel mai scăzut — situaţie cu totul nouă faţă de nivelul şi direcţiile culturii în limba română de pînă acum — şi o cultură în limba greacă. Acesteia din urmă i se acordă credit şi tot sprijinul ; domnii, clientela lor din ce în ce mai numeroasă, negustorii, micii funcţionari etc., dar şi boierimea românească, ce continuă să fie majoritară, chiar către sfîrşitul epocii fanariote, se arată favorabile pătrunderii elementului grecesc în straturile înalte ale societăţii româneşti. Căci această boierime românească, autohtonă, suferă o mutaţie de conştiinţă : în loc să fie purtătoarea şi continuatoarea efortului cultural atît de frumos început, preferă să se adape, de regulă, la o cultură străină, într-o limbă străină, cea grecească. Rezultatul este că, după Neculce, reprezentant al vechii generaţii de cărturari, cum am mai precizat, nu vom mai avea, atîta timp cît va dura epoca fanariotă, nici o creaţie culturală de nivel superior în limba română, situaţia fiind, dealtfel, cam aceeaşi şi pentru cultura în limba greacă. Este vorba deci de un alt spirit, de o altă mentalitate, care începe să fie vizibilă mai ales începînd cu cea de-a doua jumătate a secolului al XVIII-lea.

Registrul culturii în limba română va fi, în noile condiţii, sensibil mai sărăcit. O direcţie trebuie s-o considerăm reprezentată de creaţia populară originală, care capătă, datorită împrejurărilor deosebit de vitrege, o anumită in-

Scanned with OKEN Scanner

tensitate şi dramatism : doinele de jale, oglindă a suferinţelor maselor, îşi îmbogăţesc resursele şi mijloacele de comunicare a stărilor sufleteşti, iar baladele ivite acum glorifică pe eroii populari, răzbunători ai abuzurilor şi nelegiuirilor de tot felul, abuzuri ce se vor înmulţi cu deosebire către sfîrşitul secolului. (Este notabilă în această privinţă domnia lui Constantin Vodă Hangerli).

O direcţie tradiţională este şi cultura religioasă, care oglindeşte interesul, în general al feţelor bisericeşti, pentru copierea şi chiar pentru tipărirea cărţilor de slujbă şi de învăţătură, cu precădere morală, în limba română şi, în acelaşi timp, preocuparea pentru un învăţămînt, cu caracter elementar, în limba naţională, ce se desfăşura, în condiţii precare, pe lîngă unele lăcaşuri de cult. În această vreme, este remarcabilă iniţiativa, ce deschide o epocă, a episcopului *Chesarie de Rîmnic* (1773—1780), care începe tipărirea seriei monumentale de *Mineie*, cărţi de cult în care erau indicate, pe luni şi zile, slujbele cuvenite sfinţilor. Prin preocuparea sa de a tipări literatură de cult în limba română, episcopul Chesarie Rîmniceanul va crea o adevărată şcoală şi, în acelaşi timp, un curent de idei înnoitoare, prin ucenicii săi. Aceşti ucenici ai săi vor juca, mai tîrziu, un rol aparte cultural şi chiar politic. Grigore Rîmniceanu, copist de manuscrise şi viitor profesor la şcoala lui Gheorghe Lazăr din Bucureşti, Ilarion, viitorul episcop de Argeş şi sfetnic al lui Tudor Vladimirescu şi, de asemenea, Dionisie Eclesiarhul şi Naum Rîmniceanu, autori de cronici versificate privind evenimentele contemporane lor — sînt nume intrate în istoria culturală. Suflul patriotic de care vor fi animaţi aceştia va fi promovat de Chesarie însuşi, care, după cum reiese din prefeţele *Mineielor* tipărite de el, dă dovada unui spirit preocupat nu numai de a tipări cărţi în limba maselor, ci şi de ideea, asemenea marilor cronicari de pe vremuri, de a cultiva şi educa sentimentul şi conştiinţa unităţii de limbă şi de neam ale tuturor românilor, precum şi ideea originii lor latine. Activitatea acestui om, care preţuia „mai mult folosul de obşte" decît propria viaţă, precum şi ideile de care a fost animat şi pentru care a luptat ne îndreptăţesc să considerăm că el era atunci pentru Ţara Românească ceea ce începuse să fie în Transilvania, la un nivel, evident, superior, Şcoala ardeleană. Pentru această asemănare pledează şi amănuntul că, deşi înalt prelat, Chesarie se dovedeşte intens preocupat de a fi la curent cu ideile enciclopediştilor francezi, el însuşi mergînd pînă la însuşirea ideilor iluministe.

Cea de-a doua jumătate a secolului al XVIII-lea şi începutul celui următor excelează printr-o preocupare, pe care am putea-o socoti caracteristică : este vorba de o intensă activitate de copiere şi de traducere de cărţi în româneşte, lucru ce a presupus o mare cheltuială de energie şi de răbdare şi tot atît de mari cheltuieli băneşti, susţinătorii fiind atît clerici cît şi laici, toţi aceştia — convinşi că aduc un serios serviciu atît lor cît şi societăţii. Generoasa iniţiativă a adus, într-adevăr, serioase servicii culturii româneşti, căci din această epocă a ajuns pînă la noi un număr imens de còpii ale unor lucrări şi scrieri ale epocii noastre medievale. Sînt de amintit, în primul rînd, còpii manuscrise ale unor cărţi şi scrieri cu caracter bisericesc, unele de cult, altele de interpretare dogmatică sau de educaţie morală ; dealtfel, conţinutul moral este precumpănitor. Se copiază chiar lucrări tipărite devenite rare, precum *Divanul lumii* al lui Dimitrie Cantemir, *Pilde filosofeşti*, o traducere din franceză, tipărită în 1713 de către Antim Ivireanul, şi chiar propria operă a acestuia, *Didahiile*. Din aceleaşi motive, se copiază *Floarea darurilor* şi se traduce şi *Dioptra* lui Filip Solitarul etc.

Literatura istorică şi de informaţie se bucură, de asemenea, de mare trecere. Astfel, alături de *cronografe* — scrieri de istorie universală care încep po-

Scanned with OKEN Scanner

vestirea cu Adamul biblic, de *Istoria Rîmului*, de *Istoria Troadei* etc., se copiază intens toate vechile noastre cronici, atît cele moldovene, cît şi cele muntene, începînd cu Grigore Ureche, continuînd cu unele cronici ale epocii brîncoveneşti şi chiar cu altele ulterioare acestei epoci. Dimitrie Cantemir nu este prea cunoscut, dar i se traduce şi i se copiază *Descrierea Moldovei*, operă de o captivantă informaţie. Evident, activitatea aceasta de copiere a vechilor noastre cronici fusese iniţiată oarecum sistematic încă de la instaurarea domniilor fanariote, Nicolae Mavrocordat, de cîteva ori domn în Moldova şi Ţara Românească, ambiţionînd să alcătuiască un corpus de cronici ale celor două ţări surori. Dealtfel, secolul al XVIII-lea poate fi caracterizat în întregul lui ca o epocă de aur a traducătorilor şi copiştilor pentru majoritatea direcţiilor culturii noastre livreşti medievale.

Scrierile cele mai apropiate de ceea ce s-ar numi beletristică propriu-zisă, care continuă să se copieze sau se traduc pentru prima dată, recopiindu-se după aceea, sînt cele care aparţin aşa-numitei literaturi populare, deşi nici una dintre ele nu este creată în ţara noastră Este vorba de cele de origine orientală, precum *Archirie şi Anadan*, *Varlaam şi Ioasaf*, *Sindipa*, *Halimà*, de origine greacă, mai vechi sau mai noi, ca *Esopia*, *Alexandria*, *Etiopica* lui Heliodor, *Erotocritul* lui Cornaro, sau create în Occident ca *Imberie şi Margarona*, *Til Buhoglindă* etc. Marea lor circulaţie în mase se datoreşte unor calităţi prin care acestea plăceau omului din popor. Este vorba de o problematică general-umană şi de o întreagă filozofie a vieţii transpusă cu ajutorul naraţiunii. Eroii înşişi, fie ei de factură fantastică, fie de sorginte folclorică, întruchipează virtuţile omului din popor, setea lui de dreptate şi aspiraţiile sale milenare. Aceste scrieri aparţin literaturii populare şi pentru faptul că subiectele şi temele trecuseră ele însele, de-a lungul sutelor sau miilor de ani, prin procesul de formare şi prelucrare a popoarelor, dar şi pentru că, odată ajunse în mediul românesc, sînt prelucrate şi adaptate la specificul sensibilităţii, gîndirii şi aspiraţiilor poporului nostru.

Întîlnim în această vreme şi versificatori originali în româneşte, dotaţi cu mai puţine virtuţi literare, dar mai ales cu o cunoaştere a regulilor prozodice învăţate în şcoală. Versurile nu abordează marile teme ale literaturii, nici măcar pe cele proprii substanţei lirice, ci se mărginesc să povestească evenimente la care autorii lor fuseseră martori. Aceştia sînt în cea mai mare parte nişte cronicari mărunţi, care îşi propuneau să spună în versuri stîngace şi fără suflu poetic ceea ce vechii cronicari spuseseră mult mai frumos în proză, deşi întîmplările la care se refereau cei de acum posedau o netăgăduită substanţă epică şi mai ales dramatică. Lipsiţi de un real talent şi mai cu seamă de modèle anterioare, creaţiile lor sînt, din multe puncte de vedere, sub nivelul baladelor populare. Aceste cronici — toate destul de scurte — au în schimb calităţi sub raportul informaţiei, de ordin istoric şi mai ales sub acela al zugrăvirii atmosferei şi climatului social-politic al vremii. Ele oglindesc abuzurile şi samavolniciile de tot felul, mentalitatea diverselor pături sociale, speranţele de mai bine ale maselor, dorinţa lor de a scăpa de sub jugul otoman etc. Reflectînd propriile lor convingeri politice despre asemenea lucruri şi chiar faţă de chipurile şi faptele unor domni, majoritatea acestor stihuitori preferă să rămînă anonimi, socotind că este mai prudent să nu li se cunoască adevărata identitate, într-o vreme cînd uşor se putea muri de ştreang sau secure. Unele cronici anonime oglindesc războaiele ruso-turce, care se purtau pe teritoriul patriei noastre, oprindu-se la anumite personalităţi sau episoade mai deosebite, altele zugrăvesc întîmplări şi fapte legate de numele unor domni (uciderea de către turci a lui Grigore Ghica, în 1777, sau a lui Constantin Hangerli, în 1799, „cronica anonimă“ despre domnia lui

Scanned with OKEN Scanner

Nicolae Mavrogheni etc.), alteori momente mai pline de culoare din viaţa poporului nostru („răzmeriţa" din 1769), momente legate de numele unor dregători (uciderea demnitarului Iordache Stavarache de către turci în 1765, un fel de Tănase Scatiu al vieţii politice de atunci, sau uciderea vornicului Manolachi Bogdan şi a spătarului Ioan Cuza în 1778 etc.).

Evenimentele sfîrşitului de secol, precum şi ale începutului secolului următor, mergînd pînă la mişcarea eteristă şi Revoluţia lui Tudor Vladimirescu, vor face obiectul unor cronici, unele rimate, altele nerimate, ai căror autori îşi păstrează adevărata lor identitate. Este vorba de Dionisie Eclesiarhul (1759—1830), Naum Rîmniceanu (1764—1838), Pitarul Hristache, Zilot Românul etc. Trăind într-o vreme cînd se plămădea o altă etapă în dezvoltarea culturii şi ideologiei politice româneşti, educaţi în tiparele mai vechi ale gîndirii sociale, ei nu vor şti să vadă noul ce se zămislea şi se va manifesta odată cu începutul secolului al XIX-lea, secol al înnoirilor treptate, pe toate planurile, pentru poporul român.

2. Care este şi în ce anume constă, în epoca fanariotă, — cînd cultura română nu încetează să existe şi să se manifeste, — cultura de limbă greacă, ivită, repetăm, în paralel cu cea a autohtonilor ? Încă din vremea lui Vasile Lupu, greaca devenise limbă de învăţămînt în Academia acestuia de la Iaşi, situaţie ce se va repeta şi în Ţara Românească, în Academia lui Şerban Cantacuzino (de la Bucureşti). În vremea lui Constantin Brâncoveanu, marele ctitor de cultură, se tipăresc numeroase cărţi în greceşte, astfel încît instaurarea domniilor fanariote găseşte terenul pregătit pentru oficializarea acestei limbi ca limbă de învăţămînt şi transformarea ei în exclusivitate în limbă academică. De aici nu era decît un pas pînă la folosirea acesteia şi ca limbă de salon şi de conversaţie cotidiană în mediile „superioare" ale societăţii.

Prima jumătate a secolului al XVIII-lea cunoaşte şi cronicari greci, care scriu în greceşte despre evenimente petrecute la noi. Amintim pe Mitrofan Gregoras (mort în 1730), care scrie o cronică a anilor 1714—1716, şi pe Nicolae Chiparisa, care scrie despre evenimentele din 1716—1717 din vremea lui Mihai Racoviţă, iar, către mijlocul secolului, pe Constantin Daponte (1714—1784), autor al *Efemeridelor dacice*, un fel de jurnal al vieţii politice a Moldovei şi Ţării Româneşti pentru anii 1736—1739, scris din ordinul lui Constantin Mavrocordat. A doua jumătate a secolului nu mai cunoaşte o istoriografie bogată în limba greacă. Amintim totuşi pe Petru Depasta, secretar, ca şi Daponte, al lui Constantin Mavrocordat, care scrie o cronică despre acest domn. Dealtfel, cu acest nume se încheie seria cronicarilor greci care scriu cronici despre domni sau despre anumite evenimente. Către sfîrşitul secolului şi începutul celui următor apare preocuparea de a scrie istorii ale întregului pămînt românesc. Astfel, se va tipări, la Viena, în 1806, de către fraţii Tunusli, traducerea în greceşte a scrierii lui Mihai Cantacuzino, *Istoria Ţării Româneşti* ; apoi, tot la Viena, în 1818, *Istoria vechii Dacii* a lui Dionisie Fotino.

Dar elementul oarecum mai mobil, mai receptiv la nou a fost învăţămîntul academic în limba greacă, din acest punct de vedere el fiind superior celui de orientare religioasă, în limba română, multă vreme mai tradiţionalist şi mai rigid. Tradiţionalist va fi, dealtfel, şi cel grecesc pînă către mijlocul secolului, dar va căpăta o orientare spre un profil iluminist prin reforma din 1766 a lui Grigore Alexandru Ghica, cînd Academia domnească din Iaşi devine o „Academie a epistimiilor", unde urmau să se predea ştiinţele moderne. Aceeaşi reformă va fi aplicată şi Academiei domneşti din Bucureşti, în 1776, la stăruinţele lui Alexandru Ipsilanti. Introducerea spiritului iluminist în în-

Scanned with OKEN Scanner

vățămînt însemna trecerea teologiei pe plan secund și acordarea priorității unor discipline tradiționale, orientate însă rațional-ist, ca logica, metafizica, morala, și, de asemenea, a unor științe concepute modern, ca matematica, astronomia, fizica, geografia.

Cei mai mulți profesori caută să elaboreze ei înșiși manuale în spirit iluminist, dintr-o perspectivă modernă, pe care le tipăresc de regulă în străinătate. Românul Iosif Mesiodax scrie *Despre educația copiilor* (Veneția, 1779), N. Cercel, un manual de fizică experimentală. Tot manuale de fizică scriu și N. Teotokis și Veniamin din Lesbos, această disciplină nemaifiind acum o teorie filozofică, ci o știință modernă în sensul conceput de Galilei și dezvoltat de materialiștii francezi. Cu deosebire prin intermediul slujitorilor învățămîntului grecesc pătrund în cercuri mai largi, atît în mediul grecesc cît și în cel românesc, ideile enciclopediștilor francezi, adică ale unor iluminiști ca Voltaire și Rousseau, și ale unor materialiști cum era Condillac. Ideile care vor constitui baza teoretică a Revoluției franceze din 1789 se vor răspîndi încă dinainte în mediul românesc: un exemplu îl constituie Iordache Dărmănescu, inițiatorul unui curent de opinie antifanariotă.

Un rol important în pătrunderea iluminismului la noi prin intermediul limbii grecești l-au avut traducerile după scrieri cu caracter literar, filozofic, de morală și științific etc. Sînt traduse astfel: *Logica* lui Christian Wolff, precum și *Aritmetica* și *Geometria*, de același, *Logica* lui Baumeister. Este tradusă, de asemenea, lucrarea lui Montesquieu, *Considerații asupra cauzelor măririi și decadenței romanilor*, *Discurs asupra inegalității dintre oameni* de Rousseau, precum și, de același, *Contractul social* etc. Din Voltaire, se traduc, în special din opera dramatică, piese ca *Brutus*, *Moartea lui Cezar*, *Meropa*, *Zaira* etc. sau scrieri istorice: *Secolul lui Ludovic XIV*, *Istoria lui Carol al XII-lea* etc., precum și opere filozofice ca *Eseu asupra moravurilor și spiritului popoarelor* etc. Chiar oameni de carte și de litere români vor traduce în grecește scrieri apusene. Astfel, Grigore Brâncoveanu va traduce *Etica* lui Heineccius, Iordache Golescu va traduce, între altele, *Scrisori persane* de Montesquieu, în timp ce Iancu Văcărescu — *Moartea lui Cezar* de Voltaire.

Un alt element cultural, care oglindește preocuparea cărturarilor și mai ales a oamenilor politici greci pentru informare, este abonarea *la* și procurarea *de* ziare occidentale, în special franceze, germane și italiene. Colonia greacă din Viena, ajutată cu bani din toată lumea elină, scoate ziarul *Ephimeris*, în limba greacă, în două versiuni, una mai restrînsă, cu circulație în Imperiul otoman, și alta mai lărgită, cu circulație externă, unde sînt publicate materiale cu caracter revoluționar, în direcția formării opiniei publice mondiale și a educării patriotismului grecesc pentru lupta de eliberare de sub dominația otomană. Țările române vor deveni, prin situația lor specială de principate cu statut autonom în cadrul Imperiului otoman, un focar important al întreținerii ideii de libertate și de luptă pentru viitoarea eliberare. Se întîmplă însă ca reprezentanții culturii și învățămîntului de limbă greacă să adopte o poziție exclusivistă, ignorînd nevoia de dezvoltare culturală și de libertate pentru poporul român și căutînd să împiedice dezvoltarea culturii și învățămîntului în limba română. Acest lucru și împrejurarea că dominația fanariotă însemnase adîncirea exploatării Țărilor române vor duce în final la o reacție antifanariotă ce se va solda cu un conflict de principii între Revoluția condusă de Tudor Vladimirescu și Eterie, mișcarea de eliberare grecească, neînțelegere ce va duce la suprimarea revoluționarului român de către șefii Eteriei. Urmarea politică o știm: Poarta otomană va renunța la for-

Scanned with OKEN Scanner

mula fanariotă, repunînd pe tronurile Moldovei şi Ţării Româneşti domni pămînteni.

3. Care este situaţia în Transilvania în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea şi începutul celui de-al XIX-lea, sub raportul culturii şi literaturii române? Acest pămînt românesc a avut un destin politic diferit faţă de Moldova şi Ţara Românească şi, ca atare, există unele deosebiri sub raport cultural; avînd o situaţie mai vitregă, şi consecinţele pe diverse planuri vor avea un caracter mai acut. Se ştie că Regatul maghiar îşi va sfîrşi istoria în 1541, cînd zona panonică va intra în componenţa Imperiului otoman, cu statut de paşalîc. În aceste condiţii, Transilvania, ca ţară românească, va căpăta statutul de principat autonom în cadrul Imperiului otoman, asemenea celorlalte ţări surori. La sfîrşitul secolului al XVI-lea, cunoaştem reuşita eroică a lui Mihai Viteazul de a uni într-un singur stat teritoriile româneşti, realizînd astfel, pentru scurtă vreme, unirea politică a celor trei ţări române. După căderea lui Mihai, şi alţi domni duseseră aceeaşi politică de unire a tuturor românilor, un ultim şi energic reprezentant al acestei politici, fără să fi pus în aplicare planul, fiind Şerban Cantacuzino, către sfîrşitul secolului al XVII-lea, înainte de întronarea regimului fanariot. Această politică românească se lovise însă, încă din vremea lui Mihai Viteazul, de aspiraţiile lumii germane de a deveni mare putere europeană şi de a anexa teritoriile cucerite de curînd de Poarta otomană.

Sub nici una din stăpînirile străine, românii transilvăneni nu obţinuseră vreo uşurare a situaţiei lor sociale, nerecunoscîndu-li-se nici măcar dreptul de a fi consideraţi ca naţiune egală cu celelalte. Astfel, deşi dominaţia habsburgică începe prin a promite populaţiei româneşti, prin diplomele leopoldine din 1698 şi 1701, drepturi sociale (între care scoaterea din starea de iobăgie şi dreptul la cultură şi învăţămînt) şi politice (tratarea ca naţiune egală cu celelalte), toate aceste promisiuni nu au fost niciodată îndeplinite. Tot aşa se va întîmpla şi cu reformele iluministe hotărîte, la 1781, de către împăratul Iosif al II-lea. Foarte puternică, nobilimea a împiedicat orice măsură care ştirbea din privilegiile tradiţionale de clasă. Aşa se face că asuprirea socială şi naţională a românilor transilvăneni se va întări tot mai mult sub stăpînirea habsburgică.

Reacţia obişnuită a unei populaţii atît de nedreptăţite nu putea fi decît cea politică: mişcările populare, care culminează cu marea răscoală ţărănească a lui Horea, Cloşca şi Crişan, din 1784. Dar nu numai iobăgimea, ci şi intelectualitatea românească va folosi calea politică în lupta împotriva nedreptăţilor. Este vorba, de pildă, de demersurile episcopului unit, Inocenţiu Micu-Klein (1728—1744), pe lîngă Dieta Transilvană şi curtea de la Viena, în vremea Mariei Thereza, acesta căutînd să obţină drepturile promise nu numai pentru cei trecuţi la catolicism, ci pentru întreaga populaţie românească.

Cum terenul religios nu oferea toate satisfacţiile în lupta pentru apărarea şi recunoaşterea drepturilor unei populaţii cu rădăcini multimilenare pe un teritoriu pe care se făcuseră stăpîni cuceritorii străini, s-a simţit nevoia unei mişcări culturale de amploare şi de factură aproape în exclusivitate laică. O astfel de mişcare va fi obligată mai întîi să demonstreze legitimitatea satisfacerii drepturilor noastre sociale şi politice, şi apoi să ia atitudine şi să demonstreze drepturile naţiunii române în Transilvania. Necesitatea legitimă a drepturilor noastre sociale şi politice impunea o amplă argumentaţie de principiu; ea a putut fi luată din geografia gîndirii europene a iluminismului, care preconiza o societate pe baza normelor raţiunii şi ale dreptului na-

Scanned with OKEN Scanner

tural. În faţa cerinţei de a demonstra permanenţa noastră pe aceste meleaguri, cu drepturile care rezultau din aceasta, trebuia depăşită viziunea cronicărească, simplistă şi prea puţin convingătoare, şi găsită o metodologie nouă şi savantă, cu ajutorul căreia adevărurile istoriei noastre să capete puterea unor adevăruri ştiinţifice.

Curentul cultural care a înţeles aceste imperative ale epocii, dezvoltînd o uriaşă activitate în folosul poporului român, a fost *Şcoala ardeleană*. Jucînd un rol important în dezvoltarea culturii româneşti şi în formarea conştiinţei naţionale, ea se poate defini şi ca o mişcare ideologică ce altoieşte iluminismul apusean pe realităţile vieţii sociale şi politice a românilor din Transilvania. Legat de aspiraţiile legitime ale unui popor dornic de o mai dreaptă stare omenească, pe care i le conferea dreptul natural, iluminismul se îmbogăţeşte, prin formula românească, cu o notă net superioară faţă de cel manifestat în alte ţări europene şi mai cu seamă faţă de cel iosefinist, austriac, adaptat la nevoile unui imperiu interesat să menţină asuprirea şi exploatarea socială şi naţională.

Trei vor fi direcţiile principale în care va acţiona Şcoala ardeleană, direcţii ce reprezintă un program bine şi sistematic gîndit şi aplicat: *istoria*, *limba* şi *învăţămîntul*. Principalii reprezentanţi ai acestui curent sînt: Samuil Micu (1745—1806), Gheorghe Şincai (1754—1816), Petru Maior (1761—1821) şi Ion Budai-Deleanu (1760—1820).

Iluminismul propriu-zis era o reacţie raţionalistă împotriva inculturii, misticismului şi bigotismului medieval, care, în plan social, impusese dreptul bisericesc, fără nici o preocupare pentru echitate în relaţiile interumane şi mai ales în relaţiile dintre popoare. Iluminismul va întoarce spatele unui astfel de trecut întunecat şi va visa la o societate nouă, bazată pe ideea dreptului natural şi pe raţiunea umană, pe o raţiune cultivată, instruită cu adevărurile ştiinţelor naturii şi nu ale credinţei.

În ce constă adaptarea iluminismului la realităţile româneşti? Poporul român, dornic de emancipare socială şi naţională, refuză să accepte injustiţiile, în virtutea cărora i se nega pînă şi dreptul de a se numi şi de a fi recunoscut ca naţiune, şi ca urmare se va întoarce cu faţa spre un trecut foarte îndepărtat şi glorios: Dacia marelui Decebal şi perioada de zămislire din etapa daco-romană. Demonstrarea prezenţei milenare a poporului român pe aceste meleaguri, a originii sale nobile, a romanităţii, unităţii şi continuităţii neîntrerupte pe locurile sale de baştină venea în sprijinul dreptului său natural la existenţă, recunoaştere şi demnitate. De aici, necesitatea cercetărilor istorice şi mai ales a cercetărilor privind începuturile poporului român şi problema continuităţii. Demonstrarea unităţii de origine şi a continuităţii urma să slujească atît pentru cultivarea conştiinţei naţionale, cît şi pentru îndreptăţirea cererii românilor transilvăneni de a li se acorda drepturi sociale şi naţionale şi mai ales de a avea o viaţă liberă şi independentă. În acest scop, au fost reluate argumentele cronicarilor şi, în mod deosebit, demonstraţia savantă a lui Dimitrie Cantemir. Opera acestuia, *Hronicul vechimii a romano-moldo-vlahilor*, este cunoscută şi studiată chiar de către părintele Şcolii ardelene, Inocenţiu Micu-Klein. Corifeii Şcolii ardelene vor face însă mai mult decît Cantemir: vor duce o activitate neobosită de strîngere a unui uriaş material documentar în sprijinul tezelor lor, din arhivele Transilvaniei, Budapestei, Vienei şi Romei, inaccesibile lui Cantemir, silit să se rezume în special la istoricii antici şi bizantini şi la diverse alte lucrări cu valoare documentară mai mult indirectă. În felul acesta, istoriografia noastră intră într-o nouă etapă metodologică, în sensul construirii ei în spirit

Scanned with OKEN Scanner

ştiinţific, bazat pe documente şi informaţii cu caracter direct, principiu metodologic iniţiat deja de Cantemir, dar nu integral utilizat din cauzele arătate mai sus.

Samuil Micu, primul istoric al Şcolii ardelene, scrie *Istoria şi lucrurile şi întîmplările românilor pre scurt. Aşezată şi din mulţi vechi şi noi scriitori culeasă şi scrisă* (apărută parţial în *Calendarul de la Buda*, 1806); *Istoria românilor cu întrebări şi răspunsuri* (1791); iar în 1778, *Brevis historica notitia originis et progressus nationis Daco-Romanae seu ut quidem barbaro vocabulo appelant valachorum ab initio usque ad saeculum XVIII* (*Scurtă cunoştinţă istorică despre originea şi dezvoltarea naţiunii daco-romane sau valahe, după cum este numită de străini, de la început pînă în secolul al XVIII-lea*), această ultimă scriere fiind cea mai importantă dintre lucrările istoricului.

Pornind de la un număr imens de documente adunate în 26 de volume (netipărite încă), Gheorghe Şincai, cel mai însemnat reprezentant şi istoric al Şcolii ardelene, a scris *Hronica românilor şi a mai multor neamuri*, o lucrare de mare erudiţie şi cu caracter polemic ascuţit, unde, asemenea lui Cantemir, vorbeşte şi de românii din Balcani. La rîndul său, Petru Maior va scrie *Istoria pentru începutul românilor în Dachia* (Buda, 1812), unde accentul cade mai puţin pe erudiţie şi mai mult pe argumentele de bun simţ.

Cea de-a doua direcţie în activitatea Şcolii ardelene este preocuparea pentru problemele de limbă. Demonstrarea romanităţii limbii noastre constituia un argument important pentru teza continuităţii. Întrucît gramatica oglindeşte structura şi originea unei limbi, în cazul românei — structura latină — Samuil Micu scrie *Elementa linguae daco-romanae sive valachicae* (tipărită în 1780), lucrare care, într-o formă îmbunătăţită, va fi retipărită în 1805, la Buda, sub numele lui Gheorghe Şincai. Tot Micu scrie *Dictionarium valachicum*, cunoscut şi sub numele *Lexiconul de la Buda* (1825), la care a colaborat şi Petru Maior, care emite teza că româna descinde din latina populară. Petru Maior scrie *Dialogul pentru începutul limbii române între un nepot şi unchi* (1819), într-un limbaj popular, pentru ca problema să fie înţeleasă şi însuşită de cei mulţi, o *Disertaţie pentru începutul limbei româneşti* (1812), unde afirmă că limba română este mai apropiată de latină decît celelalte limbi romanice, şi *Disertaţie pentru literatura cea veche a românilor* (1812), unde susţine necesitatea înlocuirii alfabetului chirilic cu cel latin, care este mai propriu limbii române.

Prin ţelurile şi activitatea sa, Şcoala ardeleană trebuie considerată, după cum am mai spus, în esenţă, o mişcare ideologică, un puternic curent de idei, preocupat mai ales de educarea şi luminarea maselor. Un mijloc de astfel de „luminare" îl va constitui înfiinţarea şi organizarea şcolilor cu limba de predare română. Gheorghe Şincai va fi sufletul, pedagogul, îndrumătorul şi întemeietorul a peste 300 de astfel de şcoli. Urmarea va fi apariţia şi dezvoltarea unei cărturărimi educate în spiritul Şcolii ardelene şi creşterea conştiinţei naţionale, factor important în lupta pentru cîştigarea drepturilor sociale şi politice şi pentru conservarea fiinţei naţionale împotriva politicii de deznaţionalizare care va începe să se practice în mod sistematic în cadrul Imperiului habsburgic. Unii dintre cărturarii formaţi în spiritul Şcolii ardelene vor trece în celelalte două ţări româneşti, Moldova şi Ţara Românească, contribuind la înfiinţarea şcolilor de limba română într-o vreme în care învăţămîntul în limba greacă devenise o frînă în calea dreptului poporului român la o cultură şi civilizaţie în propria sa limbă. Generaţia mai nouă de cărturari, formaţi în spiritul Şcolii ardelene, va ajunge însă la anumite exage-

Scanned with OKEN Scanner

rări, ca, de pildă, ideea purificării limbii române de termeni nelatini, latinizarea limbii și scrisului în sensul întoarcerii înapoi la origini, cerință potrivnică procesului natural de dezvoltare a limbii noastre. Aceste exagerări sînt identificabile, de fapt, în tezele fundamentale ale Școlii ardelene, care, asemenea lui Cantemir, afirmase puritatea latină a poporului român, excluzînd din procesul de formare elementul dacic autohton. Exagerările de acest gen au fost însă înlăturate odată cu maturizarea științelor istorice și filologice din țara noastră.

Un loc aparte în cadrul Școlii ardelene îl ocupă Ion Budai-Deleanu, a cărui operă lingvistică este mai puțin cunoscută, dar de numele căruia este legată *Țiganiada* (scrisă, aproape sigur, în primul deceniu al veacului trecut), epopee eroicomică în 12 cînturi, prima și singura creație de acest gen în literatura română, ale cărei calități literare au impus-o culturii noastre ca exemplu strălucit al genului. Subiectul — peripețiile unei armate improvizate din țigani din ordinul lui Vlad Țepeș — este un pretext pentru scriitor de a face judecăți de valoare, prin intermediul satirei, asupra diverselor laturi ale vieții și instituțiilor sociale și politice feudale ale vremii. Cel mai pătruns de ideile iluministe ale timpului dintre toți corifeii Școlii ardelene, scriitorul persiflează dogmatismul religios, superstițiile, moravurile și diversele modèle de organizare politică. De pildă, atît comportamentul personajelor în diverse situații critice cît și ierarhia puterilor satanice ne oferă spectacolul tipurilor negative de caracter întîlnite mai des în relațiile interumane, iar confruntarea dintre diversele căpetenii țigănești asupra celei mai bune forme de stat relevă cunoașterea adîncă, spiritul critic superior al scriitorului, nemulțumit de „formula luministă" tradusă în viața social-politică a Europei napoleoniene și post-napoleoniene.

4. În acest timp, în Moldova și Țara Românească, fenomenul cultural rămîne în mare măsură staționar, Școala ardeleană putînd fi socotită astfel pentru întregul pămînt românesc cea mai înaltă și mai complexă manifestare a conștiinței de neam. Totuși, Moldova și Țara Românească cunosc, la început de secol, o etapă de procese contradictorii, dintre care unele rămîn în limitele fazei anterioare; altele anunță însă prefaceri de conștiință și de înțelegere a noului, ceea ce înseamnă un fel de renaștere a conștiinței de sine a unui popor. Cei care aparțin, în domeniul literaturii, mai vechiului spirit al cronicilor rimate anonime sînt de astă dată niște cronicari ca: Dionisie Eclesiarhul (scrie, în 1814, *Hronograful Țării Românești*, subliniind suferințele țăranilor în vremea ultimelor domnii fanariote), Naum Rîmniceanu (scrie o lucrare de compilație, *Hronologia domnilor Țării Românești* și *Istoricul Zaverei în Valahia*, pătrunsă de spirit antifanariot, dar și de o totală neînțelegere pentru Revoluția lui Tudor Vladimirescu), Pitarul Hristache (scrie, pe la 1817, *Istoria faptelor lui Mavrogheni-vodă*, impregnată, de asemenea, de un spirit antifanariot), Zilot Românul (scrie *Jalnica cîntare a lui Zilot*, document al unei atitudini reacționare la adresa Revoluției lui Tudor).

O notă aparte o formează poeții Văcărești, legați politicește, ca boieri, de vechile orînduieli feudale, dar, pe plan cultural, receptivi și novatori în spirit iluminist. Primul, Ienăchiță Văcărescu (1740—1797) este un spirit erudit și un poet de o mare și fină sensibilitate. În *Observații sau băgări dă seamă asupra regulelor și orînduelelor gramaticii românești*, tipărită la Rîmnicu-Vîlcea în 1787 și la Viena, care conține numeroase elemente lingvistice, afirmă, spre deosebire de reprezentanții Școlii ardelene, că limba română este o latină populară influențată de limba dacilor și demonstrează necesitatea

neologismelor, și anume a neologismelor împrumutate din italiană. Ca poet, el rămîne în memoria literaturii noastre mai ales prin vestitele *Amărîtă turturea* și *Într-o grădină*. Tot Ienăchiță este cel de numele căruia se leagă celebrul *Testament :*

Urmașilor mei Văcărești !
Las vouă moștenire :
Creșterea limbii românești
Ș-a patriei cinstire.

Fiii lui, Alecu (1762—1799) și Nicolae (1784—1828), vor scrie poezii cam în același stil, substanța lor fiind, în spiritul vremii, erotică.

Un alt iluminist, boierul Dinicu Golescu (1777—1830), creează genul memorialului de călătorie. În *Însemnare a călătoriei mele* (1826), face o comparație între cele văzute în călătoriile în apusul Europei și stările înapoiate de lucruri de la noi din acea vreme. Preocupat de ideea unor înnoiri progresiste, el este creatorul primei școli românești rurale, la Golești, în 1826, deschisă tuturor copiilor, fără deosebire de clasă socială.

Primul întemeietor al învățămîntului în limba română în Țara Românească este însă Gheorghe Lazăr (1779—1823), venit de pe meleagurile transilvănene. Lazăr întemeiază, în 1818, școala de la Sfîntu Sava din București, un fel de Academie de studii, în care el însuși preda matematica (aritmetica, trigonometria), geografia și geologia. Unul dintre elevii săi cei mai strălucițI, I. Heliade Rădulescu, figură impunătoare a culturii noastre, va impulsiona în mod strălucit dezvoltarea învățămîntului și culturii în limba română, creînd în același timp o nouă epocă în dezvoltarea ideilor închinate progresului poporului român.

Scanned with OKEN Scanner

NATURA ŞI DRAGOSTEA — DE LA PREROMANTICI LA EMINESCU

de VIOREL ALECU

Configurată la începutul secolului al XIX-lea cu lirica Văcăreştilor şi a lui Conachi, literatura română modernă a făcut în cîteva decenii un impresionant salt, ajungînd din urmă literaturile occidentale care aveau un avans de cîteva veacuri. Grigore Ureche şi Miron Costin sînt posteriori lui Shakespeare şi contemporani cu Molière şi Racine, dar Eminescu depăşeşte cu mult pe un Lamartine, de pildă, fiind unul din marii lirici ai lumii.

Condiţiile specifice de evoluţie a literaturii române fac ca perioade perfect delimitate în alte literaturi (clasicismul, iluminismul, preromantismul, romantismul) să coexiste, să se încrucişeze.

În literatura franceză, de pildă, romantismul nu poate fi evaluat doar prin creaţia cîtorva scriitori, ci ca o colaborare îndelungată, avînd rădăcini în clasicism, anticipat de iluminişti şi preromantici (Rousseau, Voltaire, Volney), care au premers Revoluţia burgheză din 1789 şi au netezit drumul ascendent al generaţiei contemporane cu luptele din 1830 şi 1848 (Lamartine, Hugo, Alfred de Vigny, Alfred de Musset). Preromantismul este o perioadă de tranziţie în care se formează un nou ideal estetic. Urmărind să introducă o nouă concepţie despre arta literară, opusă şi ostilă clasicismului, preromanticii francezi au apelat la unele modèle existente în alte literaturi : *Noptile* lui Young, *Elegie scrisă într-un ţintirim de ţară* de Gray, *Idilele* lui Gessner, cîteva balade de Bürger, *Suferinţele tînărului Werther* de Goethe, dramele lui Schiller etc.

Raţiunea, dominantă în clasicism, face loc sensibilităţii, iar predispoziţia către prezentarea caracterelor este înlocuită de cultul naturii şi al iubirii. Aceste caracteristici ale unei noi literaturi, evidente mai ales în *Noua Eloiză* şi *Confesiunile* lui J. J. Rousseau, în *Paul şi Virginia* a lui Bernardin de Saint-Pierre, se vor cristaliza în operele Doamnei de Stäel şi ale lui Chateaubriand, iar după 1820 se vor generaliza şi impune prin scrierile principalilor reprezentanţi ai romantismului.

Una din temele predilecte ale preromantismului francez, cea a ruinelor, aflată în *Les Jardins* a lui Dellile şi în *Les Ruines* a lui Volney, este comună poeţilor tîrgovişteni : Vasile Cârlova, I. Heliade Rădulescu, Gr. Alexandrescu. În opera acestora se interferează urmele încă puternice ale clasicismului cu perspectivele deschise larg curentului novator şi revoluţionar, romantismul. Romanticii visează iubirea în mijlocul naturii, pe malul lacului a cărui oglindă tremură la atingerea delicată a ramurilor unei sălcii. Natura şi iubirea apar de cele mai multe ori îngemănate şi în literatura noastră.

Scanned with OKEN Scanner

Coexistența diferitelor curente este frecventă în primele decenii ale secolului al XIX-lea, încît etichetarea cu pretenții de exactitate a operelor literare devine, datorită diversității tendințelor, dogmatică.

Încă în opera unui poet ca Iancu Văcărescu, care, departe de a fi romantic, reprezintă ecourile neoclasicismului francez al secolului al XVIII-lea, purtînd amprenta scriitorilor greci și latini care elogiază vinul și dragostea ca plăceri fundamentale ale existenței (Anacreon, Sappho, Teocrit, Horațiu, Ovidiu, Catul etc.), apar ecouri, deși sporadice, ale romantismului. În *O zi și o noapte de primăvară la Văcărești* sau *Primăvara amorului* iubirea devine un sentiment general exprimat prin imaginea zeului înaripat, de ale cărui săgeți nu poate scăpa nici un muritor. În finalul poeziei Amor convinge pe poet să-i jertfească tot ce are mai de preț :

Ce-ai mai scump, mai sfînt, mai mare
Legăminte omenești :
Gînd, păreri, încredințare,
Toate să mi le jertfești !

Fondul erotic al poeziei, comparabilă cu *L'Isle merveilleuse* a lui Dorat, aparține celui mai pur neoclasicism, dar descrierea Tîrgoviștei și a împrejurimilor sale este prin excelență romantică :

Se întinde o cîmpie
De sub poale de Carpați,
Cîmp deschis de vitejie
La românii lăudați ;

Surpături sînt de o parte,
D-un oraș ce a domnit ;
O gîrliță-ncoaci desparte
Un crîng foarte-nveselit.

Acolo am eu căscioară,
Pe un vîrf de delișor ;
Curge-n vale-i o apșoară
Murmurînd încetișor.

În potrivă zmălțuite
Dealuri altele se văd,
Și-n vîlcelele-nflorite
Miei pasc, alerg, se joc, șăd.

Două noi teme apar în versurile citate mai sus : cea preromantică a ruinelor și patriotismul caracteristic pentru generația de la 1848, o dovadă în plus a variatei încrucișări de tendințe, caracteristică epocii.

Zburătorul lui Ion Heliade Rădulescu aparține însă, prin substanța sa folclorică, celui mai autentic romantism românesc. Chinurile tinerei fete sînt pricinuite de o ființă misterioasă, portretizată în linii nebuloase, specific romantice, dar și cu ironia proprie acestui curent literar :

Balaur de lumină cu coada-nflăcărată,
Și pietre nestimate lucea pe el ca foc.
Spun, soro, c-ar fi june cu dragoste curată ;
Dar lipsă d-a lui dragosti ! departe de ast loc.

Scanned with OKEN Scanner

Pindește, bată-l crucea ! și-n somn colea mi-ți vine
Ca brad un flăcăiandru, și tras ca prin inel,
Bălai, cu părul d-aur ; dar slabele lui vine
N-au nici un pic de sînge, ș-un nas — ca vai de el !

Zmeul, balaurul ce torturează pe tînăra fată, simbolizează erotica pubertății. Ca și în poezia lui Iancu Văcărescu, natura și iubirea sînt inseparabile. Prea cunoscute pentru a mai fi citate — strofele ce descriu într-o perfectă gradație ascendentă înserarea și noaptea, anticipînd versurile lui Coșbuc din *Noapte de vară*, creează o atmosferă unică de rusticitate stilizată.

Heliade a oscilat între clasicism și romantism cu vădite preferințe pentru aceasta din urmă, traducînd din Molière, dar mai ales din Lamartine și Byron. *Zburătorul* constituie o elocventă dovadă a acestei tendințe novatoare în spiritul celor mai specifice tradiții românești pe care Mihail Kogălniceanu le actualiza în *Introducție* la *Dacia literară* (1840). Tema a fost reluată de V. Alecsandri, într-o poezie purtînd același titlu, fără a atinge însă valoarea capodoperei lui Heliade, și de Eminescu în *Călin (file din poveste)*.

Din cele cinci poezii ale lui Vasile Cîrlova, una singură, *Păstorul întristat*, este o pastorală în gustul secolului al XVIII-lea francez ; *Ruinurile Tîrgoviștii* reflectă ideile din *Les Ruines* a lui Volney, *Înserare* însă este specific lamartiniană, cu ecouri din *Le Soir*, *Le Vallon*, *L'Isolement*. Refugiul poetului într-o natură luxuriantă, la apropierea crepusculului, este tipic romantic, cu unele infiltrații pastorale, ca : „filomela", „Echo" etc.

Imaginea lunii ce stăpînește întinderile este magistrală, anticipînd pe Eminescu din *Scrisoarea I* :

Incet, încet și luna, vremelnică stăpînă,
Se urcă pe Orizon cîmpiile albind.

Spre deosebire de *Primăvara amorului* și *Zburătorul*, în care stăpînește erosul, iar natura apare ca element secundar, *Înserare* este predominant descriptivă, dragostea apărînd ca o aspirație vagă a poetului pentru o ființă îndepărtată, inaccesibilă :

Dar ăstui suflet jalnic, lipsit de mîngîiere,
Odihnă, mulțumire nu-i pot găsi deloc ;
Oriunde veselia din inimă îi piere,
Și de aceea umblă fugar din loc în loc.

Ce caută nu știe, dar simte că lipsește
Ființa care poate să-l facă fericit,
Și neputînd găsi-o, în vreme ce-o dorește,
În negura mîhnirii mai mult s-a rătăcit.

Începînd cu Grigore Alexandrescu, dragostea capătă în poezie aspecte individuale indisolubil legate de personalitatea creatorului. G. Călinescu, caracterizînd poeziile dedicate Elizei și Emiliei, apropie pe Alexandrescu de catulienii secolului al XVIII-lea, așa cum numește el pe poeții francezi ai acestui veac, între care citează în primul rînd pe Parny, notele specifice ale poeziei acestuia fiind instabilitatea sentimentală, lipsa de tragism, tonul madrigalesc, evidente în unele poezii ale autorului *Umbrei lui Mircea*, printre care citățm : *Așteptarea*, *Inima mea e tristă*, *Te mai văzui o dată* etc.

Scanned with OKEN Scanner

Poetul tîrgovișteanu, a cărui operă aparține în egală măsură clasicismului (satire, epistole, fabule) și romantismului (meditații, lirică erotică), asociază natura sentimentului patriotic și meditațiilor, erotica constituind adesea o confesiune directă, sustrasă oricărui cadru descriptiv. Prin predilecția pentru noapte, pentru peisajul selenar, Grigore Alexandrescu este și el un precursor al lui Mihai Eminescu. Tema ruinelor, frecventă la toți preromanticii tîrgovișteni, apare nu numai în *Adio. La Tîrgoviște*, ci și în *Miezul nopții* :

Aici p-aste ruine cu mîndre suvenire
Privesc cum orizonul se umple de făclii,
Cum luna în tăcere s-arată să inspire
Gîndiri religioase l-ai lui Apolon fii.

În *Meditație*, ochiul este fascinat de Cîmpia Brăilei, care, în imaginația poetului, ia proporțiile nesfîrșitelor întinderi ale Saharei :

Ce neted cîmpie ! Cum ochiul se uimește !
Ce deșert se arată, ori încotro privești !
Întinsa depărtare se pare că unește,
Cu ale lumii margini, hotarele cerești.

G. Călinescu compară acest peisaj cu țărmul fluviului Mississippi zugrăvit de Chateaubriand în *Atala*.

În *Răsăritul lunei. La Tismana* sînt concentrate toate resursele romantismului fantastic. Natura ia aspecte osianice întîlnite și în *Umbra lui Mircea. La Cozia* :

Apoi, glob rubinos, nopții dînd mișcare și viață,
Se-nălță și, dimprejuru-i dese umbre depărtînd,
P-ale stejarilor vîrfuri, piramide de verdeață,
Se opri ; apoi privirea-i peste lume aruncînd,
Lumină adînci prăpăstii, mănăstirea învechită,
Feodală cetățuie, ce de turnuri ocolită,
Ce de lună colorată și privită de departe,
Părea unul din acele osianice palate,
Unde geniuri, fantome, cu urgie se izbesc.

(Răsăritul lunei. La Tismana)

Erotica nu constituie aspectul remarcabil al activității literare a poetului. Ea are tonul lipsit de profunzime pe care îl va adopta și Vasile Alecsandri, cu nota horațiană de „carpe diem" (bucură-te de clipa de față) :

Căci zimbirea-ți grațioasă
Vremea o să ți-o răpească,
Trebuie, cît ești frumoasă,
Nimeni să nu te iubească ?
Așa cum miroși o floare,
Care trece, care moare,
Care mîine n-o găsești ?

(Prieteșugul și amorul. Emiliei)

Scanned with OKEN Scanner

Poetul meditativ se întreabă dacă viaţa nu merită trăită pentru sentimente mai înalte, pentru pasiuni mai nobile decît amorul pentru o femeie :

Nu sînt patimi mai nobili, mai mari, mai lăudate,
Mai vrednici să s-aprinză în inimi bărbăteşti ?
Nădejdi, viaţă, cinste, simţirile-nfocate,
Femeii le jertfeşti !

Crezi tu că pentru tine răsare sau sfinţeşte
Acel uriaş falnic, al zilei domnitor ?
La patrie, la lume, la tot ce pătimeşte
Nimic nu eşti dator ?

(Cînd dar o să guşti pacea...)

Dimitrie Bolintineanu, poet discursiv şi retoric, continuă în *Mihnea şi baba* preocupările în direcţia unui romantism fabulos :

Cînd lampa se stinge la negrul mormînt
Atinsă de aripi, suflată de vînt ;
Cînd buha se plînge prin triste suspine ;
Cînd răii fac planuri cum au a reţine
In barbare lanţuri poporul gemînd ;
Cînd demoni şi spaime pe munţi se adună
De urlă la stele, la nori şi la lună,
Intr-una din peşteri, în munte ripos,
Un om oarecare intră curagios.

Atmosfera de mister din versurile de mai sus nu este sugerată însă de natură, ci de elementele supranaturale, de basm. Dealtfel, descrierile sînt sporadice în poezia lui Bolintineanu, erotica, de esenţă mai mult senzuală, situîndu-se între preocupările majore ale acestuia.

O fată tînără pe patul morţii, cu ecouri din *La Jeune captive* a lui André Chénier, exprimă regretul fetei de a trece în nefiinţă fără să fi cunoscut plăcerile iubirii :

Iar eu, ca o floare ce naşte cînd plouă,
Creşteam, pe cunună să am dezmierdări
Şi mie amorul cu buze de rouă,
Cu inimă dulce, îmi da sărutări.

Florile Bosforului cîntă frumuseţile femeilor orientale întîlnite pe meleagurile unde a peregrinat :

Unde o femeie are frumuseţea
Stelelor de aur ce în nopţi lucesc,
Şi fecioara dulce are tinereţea
Rozelor sălbateci care ne răpesc.

(Leili)

Rareori, farmecul favoritelor este încadrat în peisajul mirific de pe ţărmurile Bosforului scăldat în scînteierile pietrelor preţioase ce amintesc de *Emaux et camées* ale lui Théophile Gautier :

Soarele apune peste Propontide ;
Insă la suflarea valului cel lin,
Pare că se leagăn bolţile splendide,
Dulce poleite d-aur şi rubin.

(Mehrube)

Opera lui Vasile Alecsandri reflectă simbioza între un temperament de o clasică seninătate şi ecourile pe care romantismul francez le-a avut asupra poetului încă din anii studiilor lui la Paris. În poeziile sale natura şi iubirea sînt aproape complet separate, conturate, am spune, în afara unei osmoze tematice, atît de întîlnite la alţi poeţi.

Anotimpurile, muncile cîmpului, Mirceştii se succedă în tablouri sugestive, optimiste.

Mediteraneanul Alecsandri, tînjind după ţărmurile însorite ale Italiei, consacră iernii un număr de pasteluri de care celelalte anotimpuri nu beneficiază : *Sfîrşit de toamnă*, *Iarna*, *Gerul*, *Sania* etc. Poetul are însă intuiţia peisajului boreal, a încremenirii vieţii sub albeaţa nesfîrşită a zăpezii :

O ! tablou măreţ, fantastic !... Mii de stele argintii
În nemărginitul templu ard ca vecinice făclii.
Munţii sînt a lui altare, codrii — organe sonoare
Unde crivăţul pătrunde, scoţînd note-ngrozitoare.

Totul e în neclintire, fără viaţă, fără glas ;
Nici un zbor în atmosferă, pe zăpadă — nici un pas.

(Miezul iernei)

Primăvara aduce animaţia cauzată de explozia naturii. Plantele şi micile vietăţi participă la concertul renaşterii firii ca instrumentele într-o orchestră simfonică :

O, Doamne ! Iată-un flutur ce prin văzduh se perde !
În cîmpul veşted iată un fir de iarbă verde
Pe care-ncet se urcă un galbin gîndăcel
Şi sub a lui povară îl pleacă-ncetinel.

(Sfîrşitul iernei)

Poetul de la Mirceşti aduce un elogiu vibrant şi sincer muncilor cîmpului, ţăranului care face să rodească pămîntul.

Erotismul apare în *Pasteluri* numai sub forma unor discrete infiltraţii sentimentale. Astfel, în *Sania*, poetul îşi invită iubita la plimbare :

Zi cu soare, ger cu stele !... Hai, iubită, la plimbare.

Un ţăran, cosind, găseşte un cercel (*Cositul*).

Scanned with OKEN Scanner

Rodica este o idilă convenţională caracteristică pentru erosul alecsandrian, aşa cum îl vom regăsi mai tîrziu în nu puţine producţii şi culegeri poetice.

În *Doine*, Alecsandri a selectat din bogata şi variata tematică folclorică cu deosebire aspectele haiduceşti : *Doina*, *Andrii Popa*, *Groza*, *Cîntic haiducesc* şi legendele istorice sau fantastice : *Altarul monastirii Putna*, *Baba Cloanţa*, *Strigoiul* etc. Elementele erotice nu puteau lipsi din creaţiile de factură populară, prezenţa lor aici fiind frecventă şi durabilă. Iubirea nu constituie însă în folclor factorul primordial, fiind concurată de aspectele vieţii haiduceşti, de elementele fantastice. În *Sora şi hoţul*, fata sortită de părinţi clausurării religioase este răpită de un voinic şi dusă în codru. *Cinel-Cinel* este versificarea unei glume cu privire la o fată care, neputînd ghici cimiliturile păstorului, se lasă sărutată :

„Două steluţe cu raze line
Lăsat-au ceriul plin de lumine
Şi pe-a ta frunte ele-au căzut.
Ghici, drăguliţă, că le sărut."

Nu ghici-ndată
Gingaşa fată,
Şi pe ochi dulce fu sărutată.

Tonul şăgalnic, de glumă uşoară, este caracteristic poeziei erotice a lui Vasile Alecsandri. Lipsa de profunzime surprinde mai ales în poeziile inspirate din dragostea lui faţă de Elena Negri, sfîrşită tragic prin moartea tinerei femei. Mai mult decît ecourile din Lamartine, pe care le numeşte, în spirit comparatist, Charles Drouhet în *Vasile Alecsandri şi scriitorii francezi*, temperamentul senin al poetului îşi pune amprenta pe întreaga sa operă lirică. Sînt caracteristice în această privinţă versurile din *Steluţa*, în care resemnarea, comparaţia iubitei cu o stea, tonul uşor emfatic ne conving că, departe de a fi zguduit, autorul *Lăcrimioarelor* s-a consolat, acceptînd dramatica realitate fără a ajunge la revolta filozofică, de mai tîrziu, a lui Eminescu :

Tu, care eşti perdută în neagra vecinicie,
Stea dulce şi iubită a sufletului meu !
Şi care-odinioară luceai atît de vie,
Pe cînd eram în lume tu singură şi eu !

O ! blîndă, mult duioasă şi tainică lumină !
În veci printre steluţe te cată al meu dor,
Ş-adeseori la tine, cînd noaptea e senină,
Pe plaiul nemuririi se-nalţă c-un lung zbor.

Trecut-au ani de lacrimi, şi mulţi vor trece încă
Din ora de urgie în care te-am perdut !
Şi doru-mi nu s-alină, şi jalea mea adîncă
Ca trista vecinicie e fără de trecut !

Scanned with OKEN Scanner

Dacă moartea nu lasă în sufletul poetului urme profunde, ireparabile, e firesc ca momentele fericite în care cutreiera cu iubita pădurile însorite ale Italiei să aibă un ton alegru, de cantonetă, de *Barcarolă venețiană*, așa cum se intitulează una din poeziile scrise în asemenea împrejurări :

Pe marea lină
Care suspină
Stelele toate plutesc ușor.
De ce, drăguță,
A mea steluță,
Lipsești tu numai din horul lor.
. . . . . .

Contemporan cu Alecsandri, Eminescu a făcut un salt uriaș de la convenționalismul predecesorilor la exprimarea unei autentice sensibilități romantice în consonanță cu lirica europeană a secolului al XIX-lea, perfecționînd în același timp tehnica artistică.

În acest sens, Eminescu nu numai că se situează în compania celor mai alese spirite ale poeziei universale, dar chiar le depășește prin sinceritatea și profunzimea sentimentelor, prin muzicalitatea încîntătoare a versurilor.

„Însușirea lui Eminescu este de a fi un mare erotic, de a ridica modul obișnuit de turburare sexuală la o putere aproape neatinsă de vreun alt poet. Lucrul acesta va zgudui întotdeauna și va fi în bună parte cauza farmecului eminescian. Poeții erotici sînt în general niște esteți debili ai simțurilor, epicurei eliberați de sclavia pasiunii prin experiență. Opera lui Musset, așa de slăvită pentru elementul pasional, e totuși o artă de a iubi, ușor amărită, maliționasă, în fond ușuratică și rece. Mai serios în emoțiile lui, Goethe n-a trecut nici el de marginile unei experiențe erotice conduse cu rațiunea. Însă la Eminescu uimește adînca gravitate erotică, religia sexuală. Așa iubește poporul, o singură dată, în vremea înfloririi vieții bărbătești."
(G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, II, 1970, Editura Minerva, p. 232)

Regretul despărțirii, simularea indiferenței cu prețul unor dramatice suferințe sînt manifestări directe ale afectivității sale :

De-acuma nu te-oi mai vedea,
Rămîi, rămîi cu bine !
Mă voi feri în calea mea
De tine.

De astăzi dar tu fă ce vrei,
De astăzi nu-mi mai pasă
Că cea mai dulce-ntre femei
Mă lasă.

(Adio)

Sentimentul se manifestă și în fetișizarea iubitei. Poetul îi eternizează zîmbetul, gesturile :

Te duci și ani de suferință
N-or să te vază ochii-mi triști,

Scanned with OKEN Scanner

Inamoraţi de-a ta fiinţă,
De cum zîmbeşti, de cum te mişti.

(Te duci...)

Ideea neînţelegerii omului de geniu este de natură pur intelectuală, profund deosebită de concepţia după care relaţiile dintre sexe sînt determinate numai de necesitatea perpetuării speţei.

In *Pe lîngă plopii fără soţ*, poetul reproşează femeii indiferenţa, faptul de a nu fi răspuns chemărilor sale. Aşa cum arată G. Ibrăileanu, tînărul timid tremurînd sub fereastra iubitei se transformă în geniul conştient de superioritatea sa. În *Luceafărul*, acesta adresează amare mustrări femeii pentru că nu s-a ridicat la nivelul aspiraţiilor sale, preferînd banalitatea existenţei cotidiene. Atitudine intelectualistă are Eminescu şi în *Scrisoarea V*, în care poetul este obsedat de incapacitatea femeii de a înţelege pe creator, căruia-i preferă un tînăr monden, — îmbrăcat după ultima modă şi parfumat, — dar sec :

Tu cu inima şi mintea poate eşti un paravan
După care ea atrage vreun june curtezan,
Care intră ca actorii cu păsciorul mărunţel,
Lăsînd val de mirodenii şi de vorbe după el,
O chioreşte cu lornionul, butonat cu o garoafă,
Operă croitorească şi în spirit şi în stofă.

Eminescu îşi aduce iubita în mijlocul naturii, integrîndu-se procesului germinaţiei universale. Amanţii se supun unei mecanici instinctuale aşa cum elementele firii nu se abat de la legile care le guvernează.

Codrul mişunînd de vietăţi care se reproduc periodic după canoane străvechi este locul preferat al întîlnirilor de dragoste :

Vino-n codrul la isvorul
Care tremură pe prund,
Unde prispa cea de brazde
Crengi plecate o ascund.

Şi în braţele-mi întinse
Să alergi, pe piept să-mi cazi,
Să-ţi desprind din creştet vălul,
Să-l ridic de pe obraz.

(Dorinţa)

Iubita e aşteptată pe malul lacului, simbol al fecundităţii, apa fiind, după Thales, începutul tuturor lucrurilor :

Lacul codrilor albastru
Nuferi galbeni îl încarcă ;
Tresărind în cercuri albe
El cutremură o barcă.

Şi eu trec de-alung de maluri,
Parc-ascult şi parc-aştept
Ea din trestii să răsară
Şi să-mi cadă lin pe piept.

(Lacul)

Scanned with OKEN Scanner

Fuziunea dintre natură şi dragoste este perfectă în *Sara pe deal*. Suavitatea, candoarea iubirii, speranţele pe care ea le deşteaptă sînt stimulate de o ambianţă în care accentele melancolice, destul de rare, sînt copleşite de atmosfera în general optimistă, declanşatoare de vitalitate :

Sara pe deal buciumul sună cu jale,
Turmele-l urc, stele le scapără-n cale,
Apele plîng, clar isvorînd în fîntîne ;
Sub un salcîm, dragă, m-aştepţi tu pe mine.
. . . . . .

Ah ! în curînd satul în vale-amuţeşte,
Ah ! în curînd pasu-mi spre tine grăbeşte :
Lîngă salcîm sta-vom noi noaptea întreagă,
Ore întregi spune-ţi-voi cît îmi eşti dragă.

Ne-om răzima capetele-unul de altul
Şi surîzînd vom adormi sub înaltul,
Vechiul salcîm. — Astfel de noapte bogată,
Cine pe ea n-ar da viaţa lui toată ?

Deosebindu-se de predecesorii săi : Bolintineanu şi Alecsandri, care comparau femeia iubită cu o floare şi cu o privighetoare, în termenii secolului trecut „filomelă", Eminescu evita banalitatea unor asemenea procedee, privind-o ca pe o reprezentantă a erosului ; ca pe o Venus Anadyomene, ca pe aceea care asigură prin iubire continuitatea vieţii. O singură dată Eminescu compară femeia cu o floare şi atunci magistral, realizînd o imagine — neegalată — de o prospeţime care conţine parcă efluviile unei noi geneze :

Atît de fragedă, te-asameni
Cu floarea albă de cireş,
Şi ca un înger dintre oameni
În calea vieţii mele ieşi.

(Atît de fragedă...)

Arborele preferat de poet pentru aroma penetrantă, îmbătătoare a florilor este teiul. Perechile eminesciene se lasă îngropate de ninsoarea florilor parfumate :

Sub şirul lung de mîndri tei
Şedeau doi tineri singuri.
. . . . . .

Miroase florile-argintii
Şi cad, o dulce ploaie,
Pe creştetele-a doi copii
Cu plete lungi, bălaie.

(Luceafărul)

Aşa cum afirma G. Călinescu, *„Plopul, copac clasic, orăşenesc, dă amintirilor o mişcare lentă"* :

Şi dacă ramuri bat în geam
Şi se cutremur plopii,

E ca în minte să te am
Și-ncet să te apropii.

(Și dacă...)

Aceeași senzație de încetinire a ritmului vieții o regăsim în *Pe lîngă plopii fără soț*.

Arinul, copac sălbatic, se asociază sunetului cornului de vînătoare, pe care îl evocă și Weber în *Freischütz :*

Peste vîrfuri trece lună,
Codru-și bate frunza lin,
Dintre ramuri de arin
Melancolic cornul sună.

(Peste vîrfuri)

Subordonate codrului ca element central, celelalte esențe silvestre (bradul, stejarul, fagul) capătă nuanțe variabile în funcție de contextul liric.

Dacă codrul și lacul constituie acompaniamentul natural al iubirii, luna plutind deasupra vastelor întinderi de apă formează cadrul adecvat ideilor filozofice. Transformarea naturii și a vieții, reflecțiile asupra morții sînt privite din perspectivă selenară și oceanică.

Meditațiile cu privire la apariția și extincția universului sînt inaugurate de un vast preludiu, de ampla invocație de la începutul *Scrisorii I :*

Lună tu, stăpîn-a mării, pe a lumii boltă luneci
Și gîndirilor dînd viață, suferințele întuneci ;
Mii pustiuri scînteiază sub lumina ta fecioară,
Și cîți codri-ascund în umbră strălucire de isvoară !
Peste cîte mii de valuri stăpînirea ta străbate,
Cînd plutești pe mișcătoarea mărilor singurătate !

În *Melancolie*, luna străbătînd șirurile de nori deasupra „țintirimului cu strîmbe cruci" constituie uvertura înstrăinării poetului de viață și construiește totodată presentimentul morții :

Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă,
Prin care trece albă regina nopții moartă.

. . . . . .

Și cînd gîndesc la viața-mi, îmi pare că ea cură
Încet repovestită de o străină gură,
Ca și cînd n-ar fi viața-mi, ca și cînd n-aș fi fost.
Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost
De-mi țin la el urechea — și rîd de cîte-ascult
Ca de dureri străine ?... Parc-am murit de mult.

Natura eminesciană, grandios romantică în sălbăticia ei, în insula lui Euthanasius, intrată în decrepitudine și putrefacție în grădina și casa din *Sărmanul Dionis*, se prezintă liric sub multiple și variate aspecte.

De la Cârlova la Eminescu, lirica erotică și peisagistă a făcut un salt considerabil. Poetul *Luceafărului* a topit într-o retortă uriașă elementele dispersate la înaintașii săi, sublimîndu-le într-un cristal de o perfecțiune și strălucire neegalate pînă astăzi.

Scanned with OKEN Scanner

GENEZA IDEILOR SOCIALISTE ŞI MIŞCAREA LITERARĂ ROMÂNEASCĂ DE LA SFÎRŞITUL SECOLULUI TRECUT

de VICTOR VIŞINESCU

CADRUL ISTORIC. REPERE

Ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, în care se nasc ideile socialiste şi se maturizează, anticipîndu-şi triumful, reprezintă momente de sinteză, interferenţă şi înrîurire binefăcătoare ale elementelor politice, filozofice, istorice şi sociale cu geneza, natura şi funcţiile proprii literaturii, ca artă a cuvîntului, determinată, la rîndu-i, de spiritul epocii. Articolul-program al revistei care avea să devină purtătoarea noilor interpretări ale descoperirilor geniului uman în ramurile ştiinţelor naturii, ale gîndirii filozofice şi estetice şi ale activităţii sociale, în general, condensa, într-o propoziţie, scopul publicaţiei ieşene: „...de a face cunoscut publicului român cum priveşte ştiinţa contemporană lumea". (*Către cititorii noştri*, *Contemporanul*, I, 1881, nr. 1, iulie.)

O pleiadă de tineri cărturari entuziaşti, cu studii în ţară sau în străinătate, posesori ai unui bagaj de cunoştinţe enciclopedice şi dornici de afirmare în susţinerea ideilor şi idealurilor socialiste, abia întrezărite, se constituie în ceea ce astăzi numim „vechea mişcare socialistă", ca o grupare în vederile căreia socialismul presupunea un înţeles pluriform. Citîndu-i pe o parte dintre ei — Eugen Lupu, Gh. Manicea, N. Zubcu-Codreanu, fraţii Ioan şi Gheorghe Nădejde, C. Dobrogeanu-Gherea, C. Mille, Sofia Nădejde, A. Bacalbaşa, dr. Russel, P. Muşoiu, Raicu Ionescu-Rion, C. Stere, G. Ibrăileanu —, reconstituim fapte, evenimente şi întîmplări care le conferă integral sau pînă la anumite trepte dreptul de a fi numiţi militanţi socialişti. Publicişti talentaţi şi conducători de cercuri socialiste, reviste literare şi ştiinţifice, oratori la cluburile muncitoreşti şi autori de scrieri politice, literare şi sociale, propagandişti ai marxismului şi susţinători ai literaturii de pronunţată tendinţă socială, ca şi îndrumători ai acesteia, militanţii socialişti ca cei amintiţi, iar, alături de ei, savanţi impuşi şi recunoscuţi, precum D. Voinov, dr. Ştefan Stîncă, dr. N. Leon, Paul Bujor, sau filozofi materialişti ca Vasile Conta, dau reliefuri şi consistenţă întregii spiritualităţi româneşti de la finele secolului trecut, strălucit reprezentată de marile spirite clasice, Eminescu, Creangă, Caragiale, Slavici.

Cuceriţi de puritatea justiţiară a ideilor socialiste, aceşti revoluţionari şi atei, cum se autointitulau unii dintre ei, în ciuda inconsecvenţelor politice şi a unor erori tactice şi vizionare, ca şi a pregătirii intelectuale diferite, se întîlneau pe puntea comună a idealului prin care întrevedeau o nouă societate, structurată pe ordine şi egalitate socială, pe criteriile adevărului demonstrat de ştiinţă şi pe receptivitate faţă de noi forme de organizare şi condu-

Scanned with OKEN Scanner

cere. Pionieratul lor politic și intelectual, teoretizat sau aplicat, marcat de însemnele care pot defini o generație afină în proiecte și în acțiune, stă sub *semnul cunoașterii, propagării și susținerii socialismului științific.*

Din acest punct de vedere, geneza ideilor socialiste despre o „societate viitoare" comportă o disociere necesară, cerută de *etapa socialismului utopic*, aproximativ etapa deceniilor 1830—1850, cînd, în afara ideilor și idealurilor pașoptiste revoluționare și iluministe, în tradiția de luptă a trecutului nostru istoric se înscrie și activitatea unor personalități de convingeri socialist-utopice. Astfel, încă în paginile gazetei lui Ion Heliade Rădulescu se popularizase sistemul societar imaginat de Charles Fourier (1772—1837), socialistul utopic francez care a supus societatea capitalistă unei critici pătrunzătoare, preconizînd totodată o orînduire socială lipsită de antagonisme, în care munca, necesitate vitală, să dezvolte personalitatea umană la confluența armonizării dintre interesele individuale cu cele colective.

Falanga, celula de bază a societății viitoare, susținută, cum spuneam, în *Curierul românesc*, a găsit o concretizare în solul românesc, datorită lui *Teodor Diamant* (1810—1841), reprezentantul cel mai de seamă al socialismului utopic, autorul unei broșuri-manifest *Aux Amis de la Liberté, de la Justice et de l'Ordre*, difuzată în 1833. Ideile sale, împărtășite între alții de Cezar Boliac, Ion Ionescu de la Brad, C. A. Rosetti, Ion Ghica și Ion Negulici, s-au transpus în experiența „Societatea agronomică de la ferma Scăeni", în cadrul căreia semnatarii unui contract de arendare a moșiei din Scăeni, cam 80 de persoane, încercaseră să dea viață primului falanster de tip fourierist. Deși nu a fost tolerat de către autorități, „falansterul" de la Scăeni, în scurta sa existență din 1835—1836, anticipase prin programul pe care și-l propusese multe din obiectivele de luptă ale proletariatului român din deceniile următoare.

Mai exact, odată cu deceniul al optulea, tineri intelectuali însuflețiți de idei socialiste se angajează în activități propagandistice care le radicalizează atitudinile, în perspectiva transformării revendicărilor general-democratice în revendicări revoluționare. Punctul de plecare îl constituie testamentul marilor răspunderi istorice, preluat de la revoluționarii pașoptiști și îmbogățit cu noile obiective de luptă ale proletariatului român, aflat în stadiu incipient de organizare. La București, Iași, Ploiești, Galați, Craiova sau Brăila, în multe alte centre ale țării, se organizează cercuri socialiste, nuclee ale ideilor socialiste, *cadru favorabil apariției primilor germeni ai transformării socialismului utopic în socialism științific și unirii acestuia cu mișcarea muncitorească.*

Fazele succesive de organizare profesională a muncitorimii române se caracterizaseră, la început, prin asociații de întrajutorare (*Asociația lucrătorilor tipografi din București*, 1868, *Asociația generală a lucrătorilor din România*, 1872) sau prin înființarea unor gazete care să susțină interesele proletariatului în devenire (*Tipografu român*, 1865, *Analele tipografice*, 1869, *Uvrierul*, *Lucrătorul român*, 1872). Ca urmare a accentuării antagonismului dintre muncă și capital, dintre lucrătorii industriali și proprietarii mijloacelor de producție, se declanșează o suită de greve muncitorești, în special în ramura construcțiilor de căi ferate (București — Giurgiu, Simeria — Petroșani), în porturi (Galați, 1872), în tipografii (București, 1873), în mine (Valea Jiului, 1875).

Publicațiile socialiste care au premers *Contemporanului*, inițiate de intelectuali progresiști, exprimă opoziții nete față de clasele sociale exploatatoare, afișează, simultan, întreaga lor simpatie pentru clasele dezmoștenite (programul gazetei *Socialistul*, apărută la 26 mai 1877, editorialul publicației *Besarabia*, înființată de dr. Russel, frații Ioan și Gh. Nădejde și vărul lor,

Scanned with OKEN Scanner

Th. Speranţă, celelalte gazete de subordonare socialistă, *Cuvîntul*, *Înainte*, *România viitoare*).

Eforturile conjugate ale tuturor militanţilor socialişti au condus la organizarea primei *Conferinţe pe ţară a cercurilor socialiste*, în 1879, despre al cărei program adoptat, Sofia Nădejde va rememora: „Unii apreciau să se lucreze în şcoli pentru a cîştiga tineretul, alţii, să fie luminaţi muncitorii, adevăraţii interesaţi în cauză. Trebuia şi una şi alta. Nici armata fără stat major, nici acesta fără armată". (*Amintiri*, în „Adevărul", 1935.)

Captarea, în fluxul ideilor socialiste, a tineretului studios şi a celui muncitor, a altor pături ale populaţiei, presupunea, potrivit opiniei lui G. Ibrăileanu, el însuşi înrolat în luptă, „familiarizarea cu toate doctrinele noi, îndrăzneţe, izvorîte din concepţia pozitivistă a secolului. Socialismul era evoluţionismul lui Spencer, transformismul lui Darwin, materialismul lui Moleschott, determinismul lui Taine, fatalismul istoric al lui Marx, realismul literar francez şi rusesc..." (G. Ibrăileanu, *Scriitori români şi străini*, vol. II, Editura pentru literatură, 1968, *Jean Bart*, p. 38.) Se poate uşor observa că militantismul tinerilor socialişti, în stadiul debutului lor, nu garanta o decantare riguros ştiinţifică a convingerilor marxiste. Eclectismul lucrărilor filozofice, politice, istorice, sociologice, literare sau estetice contribuia frecvent la diminuarea procesului de înţelegere materialist-dialectică a evoluţiei sociale, îi expunea pe unii dintre ei la interpretări neokantiene, bernşteiniene, proudhoniene sau narodnice.

Oricum, în substanţa intimă a cunoştinţelor despre un socialism de tip romantic — cum apreciau memorialiştii timpului — trebuia să existe, neapărat, *Capitalul* lui Marx. Pe măsură ce muncitorii îşi organizau activitatea în asociaţii, cluburi sau bresle profesionale, ideile socialiste dobîndesc o pondere de primă importanţă, iar propagatorii lor simt nevoia unei pregătiri politice şi ideologice care înseamnă selecţie. După unii din fruntaşii mişcării socialiste ieşene, de pildă, cineva nu se putea proclama socialist dacă nu cunoştea: *Ce vor socialiştii români*, primul program socialist redactat de C. Dobrogeanu-Gherea, în 1886; *Dürings Umwälzungen der Wissenschaft* de Fr. Engels; *Ursprung des Privateigentums, der Familie und des Staats* de Fr. Engels, *Manifest der Kommunistischen Partei* de K. Marx şi Fr. Engels; *Die Frau und der Sozialismus* de I. Bebel; *Parlamentarisimus* de Lothar Mager; *Cours d'économie sociale* de Lafargue; *Conferinţele* lui G. Déville. „Cu acestea — nota Ioan Nădejde — ai ceva complet, teoria marxiştilor". (Direcţia Generală a Arhivelor Statului, Fond *Colecţia scrisori Ioan Nădejde*, actul nr. 1, 1866, 6/18 august, Iaşi.)

Paralel cu asemenea lucrări citite în versiuni germane sau franţuzeşti, pînă ce ele aveau să fie traduse în româneşte, în paginile unor publicaţii socialiste, *Emanciparea*, *Revista socială* şi *Contemporanul*, alte scrieri filozofice cuceriseră minţile tinerilor socialişti. Între ele, *Forţă şi materie*, de medicul filozof Ludwig Büchner (1824—1899), a cărei lectură îl determinase pe Ioan Nădejde să se întrebe în *Contemporanul* dacă *Este sau nu Dumnezeu?* În acelaşi timp, în mult discutatul raport dintre „spirit" şi „materie", tinerii elevi, studenţi şi muncitori iau contact cu ideile filozofului materialist Vasile Conta, promotor al evoluţionismului şi ateismului. Prin demonstraţiile pe care le face în scrierile sale — *Teoria fatalismului*, *Teoria ondulaţiunii universale*, *Originea speciilor*, *Incercări de metafizică* etc. — Vasile Conta exercită o înrîurire favorabilă în epocă, atrage numeroşi adepţi înspre domeniul ştiinţelor naturii, care dobîndesc acum o orientare materialistă. În context, teoria evoluţionismului a lui Darwin completează fericit cunoştinţele despre lume şi societate.

Scanned with OKEN Scanner

Elogiul descoperirilor ştiinţifice, prin care *Contemporanul* propunea cititorilor săi noi modalităţi de înţelegere a lumii, incompatibile cu interpretările mistice, a stîrnit protestul violent al *Revistei teologice* (1883), ceea ce a făcut ca redactorii şi colaboratorii revistei ieşene să-şi intensifice pledoariile ştiinţifice, potrivit cărora religia fusese definită drept un fenomen istoric, născut din ignoranţă, întreţinut de reprezentanţii ei sau de clasele exploatatoare în scopuri politico-social-culturale bine cunoscute. Rubricile „Cronica ştiinţifică" sau „Felurimi" sînt alimentate cu subiecte care extind aria preocupărilor pentru noutăţile înregistrate în ştiinţele naturii, fizicii, medicinii, mineralogiei, electricităţii, geografiei, etnografiei, folclorului. Amintim articole precum : *Ce ştim despre lume ?*, *Despre Darwinism*, *Educaţia intelectuală, morală şi fizică*, multe pledoarii ale Sofiei Nădejde în sprijinul emancipării femeii de sub tutela pluriservituţilor la care era supusă în vechea orînduire. Anumiţi colaboratori, V. Lateş (*Evoluţia*), dr. Şt. Stîncă (*Darwin şi Malthus în etiologie*), D. A. Teodoru (*Rolul tinerimii în mişcarea socială*), îşi circumscriu temele în compartimente ale propagandei de conţinut marxist.

Fără îndoială însă că publicaţia din Sărărie, „cuib al nihiliştilor", cum i se dusese vestea, capătă importanţa cea mai mare după 1885, cînd se face ecoul concepţiilor materialiste şi al rezultatelor la care ajunseseră ştiinţele moderne. Punctul culminant al activităţii ideologice şi al răspîndirii ideilor socialiste îl formează difuzarea integrală sau prelucrată a unor scrieri marxiste : *Capitalul* de Karl Marx (anterior tipărit fragmentar în *Emanciparea* prin grija lui A. Bacalbaşa, ascuns sub pseudonimul Batony) şi *Originea familiei, a proprietăţii private şi a statului*, de Engels, în traducerea lui I. Nădejde (*Contemporanul*, numerele 17—24, an IV, 1885—1886).

Intre socialiştii români şi Fr. Engels are dealtfel loc o corespondenţă. Astfel, Engels, pe cînd era la Londra, în 1888, trimite lui Ioan Nădejde şi celorlalţi socialişti români, grupaţi în jurul *Revistei sociale*, ca şi ziarului *Muncitorul*, un răspuns prin care se contestau anumite fapte defăimătoare la adresa mişcării socialiste din România, aşa cum apăruseră ele în publicaţia *Le socialiste* din Paris. Engels se arăta interesat să afle amănunte exacte şi să cunoască lucrările *Ce vor socialiştii români* şi *Karl Marx şi economiştii noştri*, de C. D. Gherea. În răspunsul lui Engels, pe care *Contemporanul* îl publicase sub titlul *Politica noastră* (VI, 1888, ian. 6, p. 570 şi urm.) se aprecia pozitiv activitatea celor două reviste iniţiate de Ioan Nădejde, *Revista socială* şi *Contemporanul*, şi se exprima regretul de a nu şti bine româneşte pentru a înţelege chiar în limba română lucrări ca acelea despre care se interesase. * Doi ani mai tîrziu, *Contemporanul* reproduce un alt articol al lui Fr. Engels, *Politica externă a ţarismului rusesc* (VII, nr. 7, 1890).

Răspîndirea ideilor marxiste, sprijinul primit de socialiştii români de la conducătorii proletariatului mondial, K. Marx şi Fr. Engels, constituirea cluburilor muncitoreşti în Bucureşti, Iaşi, Galaţi şi Craiova, editarea unor noi ziare şi foi volante, ca şi înfiinţarea unei tipografii a socialiştilor, organiza-

* „Prietenul meu Kautsky, redactorul revistei *Die neue Zeit* — scria Fr. Engels — mi-a dat mai multe numere din *Revista socială* şi din *Contemporanul*, care numere cuprind, între altele, traducerile cîtorva din scrierile mele, şi anume *Originea familiei* etc. Daţi-mi voie să vă mulţumesc pentru osteneala ce aţi avut pentru a face înţelese de cititorii români aceste scrieri. Pe lîngă cinstea ce mi-aţi făcut astfel, îmi făcuraţi şi îndatorirea de a mă ajuta să învăţ, în sfîrşit, oleacă limba română... Cu traducerea dumitale am putut face oareşcare progres ; textul meu, etimologia latinească şi slavă mi-au ţinut loc de dicţionar."

Scanned with OKEN Scanner

rea manifestațiilor de masă cu prilejul zilei de 1 Mai sau al aniversării Comunei din Paris și tipărirea unor broșuri și studii de osatură marxistă, datorate lui C. D. Gherea, A. Bacalbașa, Raicu Ionescu-Rion, P. Mușoiu, Al. Ionescu, Ioan și Sofia Nădejde — iată succint creionat cadrul care a permis ca, *în 1893, la 31/12 aprilie*, să aibă loc, în sala clubului muncitorilor din strada Amzei, *Congresul de constituire a Partidului Social-Democrat al Muncitorilor din România* (P.S.D.M.R.).

Programul P.S.D.M.R. — cea mai înaltă cotă programatică și propagandistică a luptei proletariatului român în respectivul moment istoric — este format din două părți. O primă parte care cuprinde principii și idei marxiste și o a doua parte, concretă, care vizează o serie de obiective imediate, cum sînt : vot universal, egal și direct pentru toți cetățenii, fără deosebire de sex, religie și rasă ; egalitatea juridică și politică a femeii cu bărbatul ; învățămînt gratuit, obligatoriu și integral pentru toți copiii și laicizarea lui ; garantarea dreptului de întrunire și asociere ; greve la orașe și sate ; revizuirea constituției și abrogarea tuturor legilor și măsurilor excepționale.

Așadar, dacă în perioada de început a activității sale mișcarea socialistă, prin reprezentanții ei, a parcurs un drum mai mult sau mai puțin clar și ferm ideologic, dacă pînă spre 1885 ideile socialiste erau afirmate difuz și pe căi, uneori, ocolite (chiar în paginile *Contemporanului*), odată cu ultimul deceniu al secolului trecut se face delimitarea între revendicările social-democratice și liberalism, pe de o parte, și între liberalism și tezele marxiste pe de altă parte. Se naște un spirit polemic manifestat în conferințe și studii, fiind combătute ideile nemarxiste în termeni ca aceștia :

„Missir spune greșit că robia a existat de la începutul societății omenești... (replică dată articolului lui P. Missir, *Socialiștii noștri și Karl Marx*, publicat în *Convorbiri literare* XVII, 1885). De asemenea, greșește cînd socoate că dezvoltarea ideilor a provocat dispariția robiei, căci a fost aflată înjositoare pentru natura omenească. Aici a căzut dl. Missir în hegelianism, de care învinuia pe alții. Noi știm că robia a dispărut cînd modul de producțiune prin robi nu mai renta. Citească dl. Missir scrierile marxiștilor și va vedea adevărul". Din planul ideilor în acela al luptei pentru realizarea lor, drumul activității militanților socialiști a fost marcat de cîteva obiective politice : realizarea unui program agrar care să scoată țărănimea din starea de mizerie și înapoiere, emanciparea social-politică a femeii (campanie publicistică dusă de Sofia Nădejde), critica societății burgheze și moșierești etc.

După înființarea P.S.D.M.R., pînă în anul dezorganizării lui, 1899, cu concursul unora dintre foștii săi lideri, care s-au lăsat atrași, din nefericire, de promisiuni liberale, propagarea ideilor socialiste cunoaște etape de maturitate, pătrunderea lor în domeniul literaturii și al artelor, al criticii literare și al esteticii reprezentînd unul dintre cele mai semnificative momente ale mișcării literare românești. Acum asistăm la o fuzionare fericită între politic și estetic, între viață și artă, între știință și literatură, acum se fundamentează critica științifică românească, prin contribuția de prim ordin a lui C. D. Gherea și a discipolilor săi. Publicațiile care continuă tradițiile militante ale *Contemporanului*, amplificîndu-le și dîndu-le o ținută marxistă, sînt : *Literatură și știință*, inițiată și condusă de Gherea, pe răstimpul a două semestre (1893—1894) ; *Evenimentul literar* (1893—1894, directoare : Sofia Nădejde) ; *Lumea nouă literară și științifică*, cu varianta *Lumea nouă literară ilustrată* și foarte asemănătoare cu *Munca științifică și literară* (1894—1896) ; *Lupta*, condusă de G. Panu (1884—1895) ; alte efemeride : *Adevărul literar*, *Viața nouă*, *Pagini literare*, *Icoana vremii*.

Scanned with OKEN Scanner

TRĂSĂTURI SPECIFICE ALE MIȘCĂRII LITERARE ROMÂNEȘTI DE LA SFÎRȘITUL SECOLULUI AL XIX-lea

Tendințele care se fac simțite în literatură și în critică literară în ultimele două decenii ale veacului trecut stau sub semnul cîtorva impulsuri determinante.

Unul dintre acestea este *filozofia pozitivistă*, avîndu-l ca reprezentant pe Auguste Comte (1798—1857), colaborator al lui Saint-Simon și filozof cunoscut — *Cours de philosophie positive, Le système de politique positive instituant la religion de l'humanité*. A. Comte își întemeia pozitivismul pe principiul aplicării metodelor științifice la studiul fenomenelor sociale: „L'esprit humain dans son désir d'expliquer l'univers, passe successivement par trois états: l'état théologique, l'état métaphysique et l'état positif. On commence par voir partout des dieux, puis de forces abstraites et enfin des lois" *. Ideile pozitiviste ale lui A. Comte au găsit adepți fervenți în Littré (1801—1881), H. Taine (1828—1893), J.-M. Guyau și mulți alții, autori de lucrări filozofice, etice, estetice, în care cuceririle științei sînt interpretate din punct de vedere filozofic.

Simultan, mișcarea științifică europeană și, implicit, cea literară, demonstrează o mare receptivitate față de *spiritele moderne*, care au ca exponenți pe Ch. Darwin (1809—1882), autorul doctrinei evoluționiste, și Claude Bernard (1813—1878), profesor de medicină la Collège de France, acela care îi va ghida pe „naturaliști" și care proclamase: „La méthode expérimentale est la méthode scientifique qui proclame la liberté de l'esprit et de la pensée".

Un al doilea impuls al curentului de idei literare de la finele secolului trecut îl constituie critica modernă occidentală, la confluența cu critica literară practicată de *democrații revoluționari ruși*. C. D. Gherea, în primul rînd, urmat de G. Ibrăileanu, Ralu Ionescu-Rion, de ceilalți critici din „Școala Contemporană" frecventează, comentează și citează în scrierile lor pe H. Taine, Sainte-Beuve (1804—1869), Jean-Marie Guyau (1854—1888), Georg Brandes (1842—1927), Paul Lafargue (1842—1911), Franz Mehring (1846—1919), Belinski (1811—1848), Cernîșevski (1828—1889), Dobroliubov (1836—1861). Dintre toți, se pare că H. Taine a exercitat o influență mai mare asupra criticii românești. Există, după aceștia, trei surse diferite care contribuie la producerea unei stări sufletești elementare, surse comune tuturor scriitorilor: „La race, le milieu, le moment" preluat și de Gherea, mai cu seamă în problema determinismului în artă. De la Sainte-Beuve, acela potrivit căruia critica trebuie să se apropie de neutralitatea științei, Gherea reținuse, cu deosebire, ideea care îl face pe critic să retrăiască opera literară aidoma aceluia care a creat-o, ținîndu-se seama de toate circumstanțele biografice ale celui analizat: „Entrer en son auteur, s'y installer, le produire sous des aspects divers: le faire vivre, se mouvoir et parler comme il a dû faire..." ** (*Portraits littéraires, Corneille*). În sfîrșit, fructificînd ideea interpretării unei scrieri literare din interior înspre afară, de la structura psihică particulară la conexiunile ei cu existența reală, C. D. Gherea fructifică o altă trăsătură a

* „Spiritul uman, în dorința sa de a explica universul, trece succesiv prin trei etape: etapa teologică, etapă metafizică și etapa pozitivă. Se începe prin a vedea pretutindeni dumnezei, apoi forțe abstracte și, în sfîrșit, legi."

** „A pătrunde în autorul său, a se instala în interioritatea lui, a-l reda sub diferite aspecte: făcîndu-l să trăiască, să se miște și să vorbească, așa cum el a trebuit să facă."

TRĂSĂTURI SPECIFICE ALE MIȘCĂRII LITERARE ROMÂNEȘTI DE LA SFÎRȘITUL SECOLULUI AL XIX-lea

Tendințele care se fac simțite în literatură și în critica literară în ultimele două decenii ale veacului trecut stau sub semnul cîtorva impulsuri determinante.

Unul dintre acestea este *filozofia pozitivistă*, avîndu-l ca reprezentant pe Auguste Comte (1798—1857), colaborator al lui Saint-Simon și filozof cunoscut — *Cours de philosophie positive*, *Le système de politique positive instituant la religion de l'humanité*. A. Comte își întemeia pozitivismul pe principiul aplicării metodelor științifice la studiul fenomenelor sociale: „L'esprit humain dans son désir d'expliquer l'univers, passe successivement par trois états: l'état théologique, l'état métaphysique et l'état positif. On commence par voir partout des dieux, puis de forces abstraites et enfin des lois" *. Ideile pozitiviste ale lui A. Comte au găsit adepți fervenți în Littré (1801—1881), H. Taine (1828—1893), J.-M. Guyau și mulți alții, autori de lucrări filozofice, etice, estetice, în care cîștigurile științei sînt interpretate din punct de vedere filozofic.

Simultan, mișcarea științifică europeană și, implicit, cea literară, demonstrează o mare receptivitate față de *științele moderne*, care au ca exponenți pe Ch. Darwin (1809—1882), autorul doctrinei evoluționiste, și Claude Bernard (1813—1878), profesor de medicină la Collège de France, acela care îi va ghida pe „naturaliști" și care proclamase: „La méthode expérimentale est la méthode scientifique qui proclame la liberté de l'esprit et de la pensée".

Un al doilea impuls al curentului de idei literare de la finele secolului trecut îl constituie critica modernă occidentală, la confluența cu critica literară practicată de *democrații revoluționari ruși*. C. D. Gherea, în primul rînd, urmat de G. Ibrăileanu, Ralea, Ionescu-Rion, de cîțiva critici din „Școala Contemporană" frecventează, comentează și citează în scrierile lor pe H. Taine, Sainte-Beuve (1804—1869), Jean-Marie Guyau (1854—1888), Georg Brandes (1842—1927), Paul Lafargue (1842—1911), Franz Mehring (1846—1919), Belinski (1811—1848), Cernîșevski (1828—1889), Dobroliubov (1836—1861). Dintre toți, se pare că H. Taine a exercitat o influență mai mare asupra criticii românești. Există, după acesta, trei surse diferite care contribuie la producerea unei stări sufletești elementare, surse comune tuturor scriitorilor: „La race, le milieu, le moment" — tipic preluat și de Gherea, mai cu seamă în problema determinismului în artă. De la Sainte-Beuve, acela potrivit căruia critica trebuie să se apropie de neutralitatea științei, Gherea reținuse, cu deosebire, ideea care îl face pe critic să retrăiască opera literară aidoma aceluia care a creat-o, ținîndu-se seama de toate circumstanțele biografice ale celui analizat: „Entrer en son auteur, s'y installer, le produire sous des aspects divers: le faire vivre, se mouvoir et parler comme il a dû faire..." ** (*Portraits littéraires*, *Corneille*). În sfîrșit, fructificînd ideea interpretării unei scrieri literare din interior înspre afară, de la structura psihică particulară la conexiunile ei cu existența reală, C. D. Gherea fructifică o altă trăsătură a

* „Spiritul uman, în dorința sa de a explica universul, trece succesiv prin trei etape: etapa teologică, etapa metafizică și etapa pozitivă. Se începe prin a vedea pretutindeni dumnezei, apoi forțe abstracte și, în sfîrșit, legi."

** „A pătrunde în autorul său, a se instala în interioritatea lui, a-l reda sub diferite aspecte: făcîndu-l să trăiască, să se miște și să vorbească, așa cum el a trebuit să facă."

criticii moderne, aparținînd lui Brandes: „Romancierul și criticul pleacă astăzi în schițările lor de la același punct: atmosfera spirituală a epocii. Romancierul, de la caracterul observat, trage încheieri în privința faptelor probabile ale insului, criticul scoate încheieri în privința caracterului artistului, din însușirile operei observate". (Cf. C. D. Gherea, *Studii critice, I*, ESPLA, 1956, p. 83.)

Un al treilea impuls prezent în mișcarea literară la sfîrșit de secol a fost *naturalismul francez* — *receptivitatea* unei părți a scriitorilor români față de Emile Zola (1840—1902), șeful școlii naturaliste franceze, autorul impunătoarei fresce de 20 de romane, *Les Rougon-Macquart*. Apărut ca naturalism „de laborator", în etapa sa inițială, curentul literar impus de Zola se bazează pe trei izvoare teoretizate în *Le roman expérimental*: 1. *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité* de dr. Prosper Lucas; 2. *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* de Claude Bernard; 3. *Psychologie des passions* de Letourneau. În esență, metoda naturalistă definește rolul romancierului astfel: „Le romancier est fait d'un observateur et d'un expérimentateur". Observatorul și experimentatorul se contopesc în persoana „judecătorului de instrucție al naturii", care aplică în literatură o tehnică scientistă, astfel că romanul devine procesul-verbal al unei experiențe, în cadrul căreia se urmărește reacția elementelor naturale față de circumstanțele mediului ambiant.

Împlinirea unui asemenea deziderat i-a impus lui Zola, de pildă, să pătrundă în perimetrele etice triviale ale societății, fără a prevedea el însuși urmările cutezanței sale, ferm declarate în schița la romanul *L'Assomoir* (*Crîșma*): „A nu-l linguși pe muncitor. A nu-l înnegri. A reda realitatea absolut exactă. Un tablou înfricoșat care și poartă morala în el însuși". Răspunzînd atacurilor prin care fusese acuzat de imoralitate pentru transpunerea în literatură a atitudinii estetice afișate în *L'Assomoir*, Zola și-l ia pavăză pe Claude Bernard: „Morala modernă cercetează cauzele, vrea să le explice și vrea să acționeze asupra lor; vrea, într-un cuvînt, să domine binele și răul, să facă să se nască și să se dezvolte primul și totodată să lupte împotriva celuilalt". (Cf. Sorina Bercescu, *Istoria literaturii franceze*, Ed. științifică, 1970, p. 446.) Sub o pavăză ca aceasta, Zola s-a apucat să facă anatomia claselor sociale și a indivizilor, să explice relele din societate, coborînd în adîncurile ei mizere. Drept urmare, dobîndește ca adversar „bunul-gust", de care însă nu se sinchisește. El înaintează cu stilul nud împotriva stilului artist, dedicîndu-i lui Gustave Flaubert *L'Assomoir*, cu cuvintele: „În semn de ură împotriva gustului". Pentru felul său de a gîndi și a scrie astfel, Emile Zola a fost scrutorul admirat și tradus în românește de către redactorii *Contemporanului*.

La rîndul ei, *literatura clasică și realistă rusă* a constituit cel de-al patrulea impuls stimulator. Se traduc acum lucrări din Tolstoi, Dostoevski, Nekrasov, Ostrovski, a căror literatură pătrunsese cu laude în Occident. Turgheniev era numit „marele om", „genialul romancier" (Guy de Maupassant), iar George Sand i se adresase: „Învățătorule! Noi toți trebuie să trecem prin școala dumitale!" Apleçarea spre omul obidit din „împărăția întunericului" vechii societăți, omul dostoevskian, ofensatul fără loc la banchetul vieții, găsea în peisajul prozei românești de la finele secolului un teren propice.

Vorbind însă despre peisajul literar din ultimele decenii trecute, este obligatoriu să-i definim particularitatea sa de bază: *predilecția scriitorilor pentru o artă de larg interes social, inspirată de contemporaneitatea lor și realizată la cote artistice care le conferă aura clasicității*. Acum își scrie I. L. Caragiale capodoperele dramatice, I. Creangă — *Amintirile*, poveștile și po-

criticii moderne, aparținînd lui Brandes: „Romancierul și criticul pleacă astăzi în schițările lor de la același punct: atmosfera spirituală a epocii. Romancierul, de la caracterul observat, trage încheieri în privința faptelor probabile ale insului, criticul scoate încheieri în privința caracterului artistului, din însușirile operei observate". (Cf. C. D. Gherea, *Studii critice, I*, ESPLA, 1956, p. 83.)

Un al treilea impuls prezent în mișcarea literară la sfîrșit de secol a fost *naturalismul francez* — *receptivitatea* unei părți a scriitorilor români față de Emile Zola (1840—1902), șeful școlii naturaliste franceze, autorul impunătoarei fresce de 20 de romane, *Les Rougon-Macquart*. Apărut ca naturalism „de laborator", în etapa sa inițială, curentul literar impus de Zola se bazează pe trei izvoare teoretizate în *Le roman expérimental*: 1. *Traité philosophique et physiologique de l'hérédité* de dr. Prosper Lucas; 2. *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* de Claude Bernard; 3. *Psychologie des passions* de Letourneau. În esență, metoda naturalistă definește rolul romancierului astfel: „Le romancier est fait d'un observateur et d'un expérimentateur". Observatorul și experimentatorul se contopesc în persoana „judecătorului de instrucție al naturii", care aplică în literatură o tehnică scientistă, astfel că romanul devine procesul-verbal al unei experiențe, în cadrul căreia se urmărește reacția elementelor naturale față de circumstanțele mediului ambiant.

Împlinirea unui asemenea deziderat i-a impus lui Zola, de pildă, să pătrundă în perimetrele etice triviale ale societății, fără a prevedea el însuși urmările cutezanței sale, ferm declarate în schița la romanul *L'Assomoir* (*Crîșma*): „A nu-l linguși pe muncitor. A nu-l înnegri. A reda realitatea absolut exactă. Un tablou înfricoșat care și poartă morala în el însuși". Răspunzînd atacurilor prin care fusese acuzat de imoralitate pentru transpunerea în literatură a atitudinii estetice afișate în *L'Assomoir*, Zola și-l ia pavăză pe Claude Bernard: „Morala modernă cercetează cauzele, vrea să le explice și vrea să acționeze asupra lor; vrea, într-un cuvînt, să domine binele și răul, să facă să se nască și să se dezvolte primul și totodată să lupte împotriva celuilalt". (Cf. Sorina Bercescu, *Istoria literaturii franceze*, Ed. științifică, 1970, p. 446.) Sub o pavăză ca aceasta, Zola s-a apucat să facă anatomia claselor sociale și a indivizilor, să explice relele din societate, coborînd în adîncurile ei mizere. Drept urmare, dobîndește ca adversar „bunul gust", de care însă nu se sinchisește. El înaintează cu stilul nud împotriva stilului artist, dedicîndu-i lui Gustave Flaubert *L'Assomoir*, cu cuvintele: „În semn de ură împotriva gustului". Pentru felul său de a gîndi și a scrie astfel, Emile Zola a fost scriitorul admirat și tradus în românește de către redactorii *Contemporanului*.

La rîndul ei, *literatura clasică și realistă rusă* a constituit cel de-al patrulea impuls stimulator. Se traduc acum lucrări din Tolstoi, Dostoevski, Nekrasov, Ostrovski, a căror literatură pătrunsese cu laude în Occident. Turgheniev era numit „marele om", „genialul romancier" (Guy de Maupassant), iar George Sand i se adresase: „Învățătorule! Noi toți trebuie să trecem prin școala dumitale!" Apleçarea spre omul obidit din „împărăția întunericului" vechii societăți, omul dostoevskian, ofensatul fără loc la banchetul vieții, găsea în peisajul prozei românești de la finele secolului un teren propice.

Vorbind însă despre peisajul literar din ultimele decenii trecute, este obligatoriu să-i definim particularitatea sa de bază: *predilecția scriitorilor pentru o artă de larg interes social, inspirată de contemporaneitatea lor și realizată la cote artistice care le conferă aura clasicității*. Acum își scrie I. L. Caragiale capodoperele dramatice, I. Creangă — *Amintirile*, poveștile și po-

vestirile, I. Slavici — nuvelistica de specific autentic ardelean, iar, în poezie, inegalabilul Eminescu se impune ca adevăratul luceafăr al liricii românești, în vreme ce G. Coșbuc încearcă o mică epopee lirică a țărănimii transilvănene. Socialul îmbracă diferite aspecte și în scrierile celorlalți reprezentanți ai literaturii române, Macedonski (antiburghezul din „Nopți"), Delavrancea (denunțătorul avarilor și al paraziților), Vlahuță (definitorul unei noi psihologii de clasă, a intelectualului inadaptabil, în *Dan*), D. Zamfirescu (monograful „vieții de țară", denunțătorul burgheziei agrare), iar grupul de la *Contemporanul*, grup prin excelență al artei sociale cu tendință (C. Mille — autobiografic și revoluționar, în *Dinu Milian*, Sofia Nădejde — „stenografa" mizeriilor și obscurantismului din viața satelor moldovene, în volumele *Nuvele* și *Din chinurile vieții*, V. Crăsescu — pictorul realităților din Deltă și al conflictelor dintre boieri și slugi etc.).

Din această particularitate dominantă — interesul pentru social — se desprinde o altă înclinație a scriitorilor români, comună celor mari și celor mai puțini mari, celor de grup și celor insignifianți, anume aceea a *ruralismului*, cu totul explicabilă în condițiile României de la sfîrșit de secol. Marea majoritate a populației țării fiind țăranii — peste 80 la sută — în mod firesc conștiințele creatorilor de frumos și-au întors privirile spre sat, sondîndu-l, începînd cu schița, nuvela, povestirea, pînă la roman sau ciclu romanesc (D. Zamfirescu), sondaj social realizat pe multiple planuri și din multiple unghiuri artistice.

Cert este că în promoția de rurali afirmată la sfîrșit de secol, unii cu ascendență țărănească (Slavici, Vlahuță, Delavrancea), alții formați în direcția cunoașterii realităților rurale (Caragiale, în drama *Năpasta*, de pildă), trăsătura care îi unește, în primul rînd, este intransigența față de spoliatori (moșieri, arendași, burghezi rurali) și calda simpatie, de solidaritate față de cei năpăstuiți. Șirul nemulțumirilor țărănești, început cu răscoala din 1888, continuat cu acêea din 1894 și anticipînd pe cea mai mare, din 1907, atrăsese atenția tuturor scriitorilor și artiștilor, care s-au apropiat într-un fel sau altul de abordarea problemei agrare. Cum știm, de asemenea, aceeași problemă devenise parte-program în activitatea primului partid politic al clasei muncitoare, din 1893 înainte.

Acestea fiind realitățile înseși, în mod firesc, în planul ideilor literare, al concepțiilor despre artă, mutațiile produse în și spre social aveau să ivească o mișcare de idei dintre cele mai interesante și mai controversate din istoria culturii și literaturii române, date fiind condițiile social-politice și istorice amintite de noi în prima parte a sintezei de față și dat fiind faptul că nu a fost scriitor care să nu participe în spirit polemic constructiv la disputele dintre personalități sau reviste, grupări literare sau curente literare, acestea din urmă conturate în primul deceniu al secolului XX (*Sămănătorismul*, *Poporanismul*, *Simbolismul*).

Fără îndoială că orientarea literaturii către problematica socială acută a timpului și dezvăluirea unor contradicții și conflicte sociale înseamnă o nouă direcție tematică opusă aceleia pe care o susținuse Junimea, prin scriitorii minori ai acestei grupări, poeți ca A. Naum, V. Pogor, Th. Șerbănescu, D. Petrino, Veronica Micle, Matilda Cugler-Poni; prozatori ca N. Gane, I. Negruzzi, N. D. Xenopol, sau dramaturgii I. Ianov, Samson Bodnărescu, G. Bengescu-Dabija. Dar această direcție nu umbrește creația autentică și de mare vibrație artistică pentru că tot la Junimea și prin Junimea, cu sprijinul mentorului acesteia, Titu Maiorescu, se afirmaseră Eminescu, Caragiale, Creangă, Slavici, Coșbuc, perioadă care coincide nu numai cu gloria lor artistică, ci și cu gloria revistei *Convorbiri literare*.

Scanned with OKEN Scanner

Începînd însă cu anul 1885, remarcă E. Lovinescu, în *Titu Maiorescu și posteritatea lui critică*, „atît Titu Maiorescu cît și *Convorbirile literare* își devin postumi", iar N. Iorga, într-un alt înțeles, vorbise de „agonia Junimii" la sfîrșit de secol, în noul și frămîntatul context social-politic și cultural-literar.

Această coborîre, explicată obiectiv, a prestigioasei reviste nu înseamnă nici pe departe anularea meritelor ei și ale lui Titu Maiorescu, care, prin *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867* și *Direcția nouă...* (1872), realizase nu numai „un bilanț", ci, întîi și întîi, o sinteză culturală și estetică inaugurală, necesară și utilă, care a favorizat dezvoltarea climatului literar pe ansamblul său pînă la o anume treaptă. Aceasta poate fi socotită aproximativ în jurul anului 1880, cînd opiniile despre artă și literatură vin, uneori, în contradicție cu evoluția însăși a fenomenului literar românesc.

Iar cînd în 1885 Titu Maiorescu semnează articolul *Comediile d-lui I. L. Caragiale*, urmat în 1886 de *Poeți și critici*, cuprinzînd multe afirmații juste și susținute cu finețe despre autorii analizați, — Caragiale și, respectiv, Alecsandri, — dar și nedumeriri și interpretări care ne trimit la estetica lui Schopenhauer, de tipul acelei „eliberări de egoism", C. Dobrogeanu-Gherea sesizează unele contraziceri maioresciene și scrie articolul *Către dl. Maiorescu* (*Contemporanul*, VII, 1886), retipărit în volumul *Studii critice*, cu titlul *Personalitatea și morala în artă*. Era începutul disputei de idei dintre cele două reviste și cele două direcții, *Convorbiri literare* și *Contemporanul*, sau disputa dintre „arta pentru artă" și „arta cu tendință".

Meritul principal al polemicii Maiorescu-Gherea este acela al confruntării a două tendințe estetice, fiecare justificată în momentul ivirii ei, infirmată parțial de evoluția ulterioară a literaturii, tendințe care au grupat scriitori, publiciști, oameni de cultură, filologi, istorici și oameni politici de o parte sau de alta a discuției, într-un dialog constructiv din care cîștigată a ieșit literatura însăși. Ba am putea spune că extinderea disputei de idei în reviste și ziare de diferite orientări a atins domenii de interferență cu literatura, ca filozofia, istoria, morala și religia, sociologia și politica însăși, în publicații cum au fost: *Revista socială*, *Drepturile omului*, *Dezrobirea*, *Muncitorul*, *Critica socială*, *Munca*, *Viața*, *Evenimentul literar* etc.

Factori „externi" ca cei amintiți de noi cu calificativul convențional de „impulsuri", în unire cu factorii interni, proprii deceniilor 8, 9 și 10 au condus, în ultimă instanță, la o complexă mișcare literară, puternic influențată de ideile socialiste și de mișcarea socialistă, pe fundalul căreia literatura, ca artă a cuvîntului, a fost preluată în bunele ei tradiții, dar prin *revendicarea unui conținut social, politic și moralizator* și printr-o accentuată aplecare spre universul social al păturilor de jos.

Dintre multele probleme disputate în periodicele literare, cu deosebire două reținem atenția prin acuitatea lor: *„naturalismul" în literatură* (pus între ghilimele pentru a avertiza asupra improprietății termenului) și *arta cu tendință*.

În 1881, cînd se ivise *Contemporanul*, Barbu Delavrancea, ascuns sub numele de Argus, semnînd o cronică la *Thérèse Raquin*, avertiza publicul român: „O nouă evoluție literară a început să se ridice — evoluțiunea naturalistă". (*România liberă*, an V, nr. 1148, 27 martie, 1881, p. 2.) Un ton dat astfel a antrenat, într-o discuție care se poate continua pînă astăzi, pe Tr. Demetrescu, C. Mille, Al. G. Djuvara, C. D. Gherea, Al. Gr. Suțu, M. Străjanu, Anghel Demetriescu, Ioan și Sofia Nădejde, mulți alții, ale căror opi-

Scanned with OKEN Scanner

nii, oricît de diferite adesea, reținuseră atenția. „Murdăria nu se află în naturalism — nota D. D. Racoviță —, ci în procedeele neoneste ale detractorilor săi", iar Al. G. Djuvara arăta că naturalismul nu se restrîngea la „un experiment" simplist, el find ceva cuprinzător, echivalat cu „determinismul materialist". Același mai accentua ideea că scriitorul naturalist, „nu plăsmuiește personajele, ci le întîlnește". (Cf. *Idealism și materialism, Cercetări critice*, București, 1883, p. 241.)

Redactorul-șef al revistei *Contemporanul*, în paginile căreia Emile Zola va fi tradus cu mai multe lucrări (*O cușcă de fiare sălbatice*, *Revărsarea*, *Cum se moare*, *Lili*, *Amintiri*, *Moartea lui Oliver Bécaille*), conferențiază despre șeful școlii naturaliste franceze, în 1882, pe spațiul a 54 de pagini de manuscris, spunînd la un moment dat: „El — Zola, n.n. — vrea să arate un rău social, să-l arate în toată goliciunea sa și pentru acest scop alege forma cea mai plastică, devine naturalistul incorigibil. Pe dînsul îl preocupă durerea poporului, mizeriile sale și defectele sale, el nu poate pune în gura acestor oameni fraze cari nu s-ar potrivi cu educațiunea și instrucțiunea lor". (Ioan Nădejde, *Emile Zola*, *mss. A. 1892/b*, Biblioteca Academiei.)

Termenii în care se declanșase discuția despre naturalism și interpretările date unor noțiuni de estetică, filozofie și sociologie se află în perimetrul improprietăților și al confuziilor. Astfel, în articolul *Studiu asupra romanului realist din zilele noastre* (în *Convorbiri literare*, an. XVIII, nr. 6, 1 sep. 1884, p. 231), Al. Gr. Suțu afirmă că este adeptul „artei experimentale și fiziologiste", care nu exclude naturalismul „expresiv" și „transfigurat" și care ar avea ca reprezentant pe G. Flaubert, în timp ce Zola era socotit... „realist experimental".

Publicațiile socialiste, mai ales, văd în naturalism metoda artistică prin care scriitorul poate reflecta veridic natura omenească și mediul social, Zola fiind apreciat în două ipostaze: a) ca scriitor geocentric (fixat pe mediu și influențat de împrejurări) și b) ca scriitor homocentric (interesat de problematica lăuntrică psihico-etică) — afirmase I. Chilianu în articolul *Naturalism și pornografie* (*Școala nouă*, an. I, nr. 11, 1890). C. Mille nu ezită să se anunțe drept un fidel practician al zolismului, în *Dinu Milian*, pentru care N. Iorga îl va caracteriza ca pe „un Vallès corcit cu Zola"; Tr. Demetrescu vede în autorul lui *Germinal* „un Omer care scrie Iliada unei societăți", bazîndu-se pe miile de pagini din familia Rougon-Macquart, frescă literară a „păturilor sociale vaste și complicate". (Cf. *Emile Zola*, vol. *Profile literare*, Craiova, 1891, p. 77.)

O viziune diferențiată, aproape de adevăr, are C. Dobrogeanu-Gherea, care înzestrează naturalismul cu capacitatea de a fi stimulul ideilor și sentimentelor „ce fermentează în adîncurile vieții sociale", avertizînd totodată asupra riscului estetic în opere literare care au în vedere doar „mizeriile vieții". De asemenea, criticul autorizat al *Contemporanului* se opune unghiului artistic din care metoda naturalistă înfățișează țărănimea ca pe o masă dominată de instincte bestiale. (Cf. art. *O problemă literară*, în *Lumea nouă*, I, nr. 115, 1895, p. 1 și art. *Țăranul în literatură*, în *Gazeta săteanului*, an. IV. 20 dec., 1898.) Unul dintre talentații săi discipoli, Raicu Ionescu-Rion, atribuie naturalismului meritul de a fi impus în epocă romanul care să redea adevărul, „romanul ajuns astăzi naturalist și social". (Cf. art. *Arta revoluționară*, în ediția cu același titlu, îngrijită de V. Vișinescu, Editura Minerva, 1972, p. 62.) Prezentă la discuție în mai multe rînduri, Sofia Nădejde conferă naturalismului virtuțile realismului, scriind: „Pentru ce am alerga noi

Scanned with OKEN Scanner

după lucruri închipuite ? De ce am pune pe hîrtie caractere care nu au fost şi care nu vor fi întîmplări artificiale plăsmuite de creierii noştri, o lume de fantezii ori mai bine de automaţi, putem zice chiar păpuşi, numai oameni nu ?" (Art. *Ce scriem*, *Evenimentul literar*, 1894, nr. 32, 25 iulie, p. 1.)

Confundîndu-se deci cu *realismul*, naturalismul era interpretat de către mulţi participanţi la discuţie în lumina forţei de receptare şi de transfigurare artistică a realităţii pe care a avut-o, de exemplu, arta lui Balzac, Flaubert sau Stendhal. Evident, în „naturalism" trebuie văzut drumul care duce la realitate, dar şi celălalt drum, de la realitate la artă, nu prin copierea acesteia, ci prin transfigurare, iată cele două laturi dialectice ale problemei care au fost puţin sesizate, în interdependenţa lor, de către aceia care au îmbrăţişat naturalismul, de astă dată fără ghilimele, dar cu înţelesul de realism. În practica scrisului, mai cu seamă al celor de la *Contemporanul*, rezultatele au fost, în general, pozitive, în sensul că temele abordate au stat sub semnul unei literaturi umanitarist-democratice şi uneori realist-critice, deşi programatice, că personajele din proza Sofiei Nădejde, C. Mille, V. Crăsescu, Tr. Demetrescu etc. vin dintr-o „lume a întunericului" şi poartă mesaje ale speranţei în bine şi în triumful adevărului şi dreptăţii. Totodată, din scrierile aceloraşi nu lipsesc nici scene ale naturalismului de laborator, disecţii ale umanului marunt, înjositor, care înseamnă, pînă la urmă, scheme, melodramatism, fotografiere a realităţii.

O asemenea optică de abordare a adevărului în artă se raportează la *mult discutata problemă a artei cu tendinţă*, al cărei exponent se făcuse C. Dobrogeanu-Gherea : „Pentru mine — declara C. D. Gherea într-un interviu dat ziarului *Adevărul*, în 1894 — expresia *artă pentru artă* e un termen cam metafizic şi foarte puţin clar. Drept vorbind, arta pentru artă nu există. Arta e produsul unui mediu social. De aici izvorăsc pentru ea tendinţele." În 1893, la 39 de ani, cînd devine directorul revistei semestriale *Literatură şi ştiinţă*, C. Dobrogeanu-Gherea dă la iveală mai multe studii substanţiale, ştiinţifice şi de ascuţit spirit polemic, care îi fundamentează metodologia criticii literare şi care stau la baza esteticii sale deterministe. Ele sînt : *Mişcarea literară şi ştiinţifică*, *Asupra esteticii metafizice şi ştiinţifice*, *Idealurile sociale şi arta*, *Artişti-cetăţeni*, *Artiştii proletari intelectuali*. Acestea erau, desigur, replici directe sau aluzive la adresa conservatorismului junimist sau vizau pe unii colaboratori ai *Convorbirilor literare* care polemizaseră cu principii estetice stimate de Gherea.

În *Convorbiri literare*, P. P. Negulescu publicase suita de articole *Socialismul şi arta*, iar M. Dragomirescu studiul *Critica ştiinţifică şi Eminescu*. Aceştia dăduseră să se înţeleagă că autorul *Studiilor critice* ar fi lipsit de originalitate, că în cele ce scrisese despre literatură aplicase ideile socialistului francez Proudhon, expuse în *Du principe de l'art et de sa destination sociale* (P. P. Negulescu), sau că îl copiase pe Sainte-Beuve (M. Dragomirescu), sau că îl „localizase" pe Brandes, cu lucrarea *Curentele principale ale literaturii secolului al XIX-lea*. Spre deosebire de asemenea afirmaţii, vădit tendenţioase, dincolo de faptul că însuşi Gherea se recunoscuse ca adept al unor principii din critica sociologică franceză, M. Străjan arată că, dimpotrivă, C. D. Gherea nu evită să analizeze în manieră proprie impactul dintre obiectiv şi subiectiv, că el are gîndirea sa clară şi precisă şi ştie ce anume doreşte să exprime. (*Importanţa morală a poeziei şi misiunea ei în zilele noastre.*)

Mai mult decît în *Literatură şi ştiinţă*, problemele artei cu tendinţă îşi găsesc o amplă teoretizare, argumentată şi polemică, în revista *Evenimentul*

Scanned with OKEN Scanner

literar, care își anunțase apariția din dorința „de a lua parte la sănătosul curent literar ce se manifestă de o bucată de vreme în țara noastră". (Editorialul *Calea noastră*, an I, nr. 1, 20 dec. 1893.) În vederile conducerii revistei (directoare: Sofia Nădejde) și ale redactorilor principali, Cezar Vraja (pseudonimul lui G. Ibrăileanu), C. Șărcăleanu (pseudonimul lui C. Stere) și Raicu Ionescu-Rion intra, cu precădere, analiza scrierilor beletristice de pronunțat caracter social, citîndu-se ca exemple: *Țesătorii* (Gerhart Hauptmann), *Sonata Kreutzer* (Tolstoi), *Nora*, *Dușmanul poporului* (Ibsen). Finalul editorialului *Calea noastră* releva ideea că menirea artei constă în a stabili „simpatie și iubire între toate ființele care constituie societatea", idee transferată din lucrarea lui J.-M. Guyau, *L'Art au point de vue sociologique*:

„In realitate — scrisese Guyau — estetica e un efort pentru a crea viața, o anume viață, aceea care poate trezi simpatia cititorului: și această viață poate să fie chiar reproducerea puternică a propriei noastre vieți, cu toate nedreptățile, mizeriile, suferințele, nebuniile și rușinile ei înseși." Estetica sociologică a lui J.-M. Guyau, împreună cu alte lucrări social-politice și filozofice de înrîurire marxistă au călăuzit pe redactorii *Evenimentului literar* în elucidarea sau măcar punerea pentru prima oară, în viziune cvasi-marxistă, a problemei „arta cu tendință".

Virtuțile lor polemice se dezvăluie cu prilejul disputei pe care *Evenimentul literar* o duce cu revista *Viața*, condusă de A. Vlahuță și dr. A. Urechiă. Atașat idealurilor socialiste pînă la o vreme, prin colaborarea sa la *Munca*, *Lampa* și *Literatură și știință*, poetul vizionar din *Unde ni sînt visătorii?* se schimbă brusc în urma unei conferințe pe care Anton Bacalbașa o ținuse la Ateneu, în 1894, cu titlul *Arta pentru artă* și în care făcuse elogiul artei angajate: „Noi ne adresăm artiștilor proletari și le zicem: dacă mizeriile și necazurile clasei voastre vă ating și pe voi; dacă în inima voastră poate intra durerea clasei din care faceți parte, atunci nu vă îngrijiți nici că veți fi excomunicați din Parnasul oficial, nici că nu veți putea mișca pe cei ce nu se mișcă de nimic (...) Cînd asistăm la încercarea proletariatului de a sfîrși cu zilele negre — încheiase A. Bacalbașa — datoria noastră e să fim alături de el".

Această chemare de înrolare în cauza pentru care lupta proletariatul i s-a părut lui Vlahuță o „înregimentare" inoportună, determinîndu-l să se despartă de convingerile sale socialiste (măcar un timp) și să dea o primă replică: „Cît despre arta cu tendință a conferențiarului, și anume cu tendința de a servi cauza unei clase și-a unui partid, noi continuăm de a rămîne convinși că aceea nu e artă". (*De la Ateneu*, în *Viața*, an. I, 13/20 feb. 1894.) Asemenea gînduri — evident pripit exprimate —, ca și supărarea că în *Evenimentul literar* romanul său, *Dan*, fusese interpretat de Cezar Vraja în lumina „psihologiei de clasă", iar cartea lui Tr. Demetrescu, *Intim*, prefațată de Vlahuță, suportase din partea lui Rion un tratament dur, constituie mobilul separării fostului socialist de tovarășii săi, inclusiv de Gherea, și începutul împotrivirii lui față de arta cu tendință. Protestul său violent îl afirmă în articolul *Arta socialistă* (în *Viața*, I, nr. 17/18, martie 1894).

La rîndul lor, redactorii și colaboratorii *Evenimentului literar* vor declanșa și ei o campanie în cursul căreia aproximativ 40 de articole, studii și note ne dau o imagine sugestivă asupra conținutului lor din chiar titlurile cu care au fost tipărite: *Psihologia de clasă*, *Înrîurirea artei*, *Rătăcirile d-lui Vlahuță sau jalnica povestire unde se vede cum un artist poate să iasă din*

Scanned with OKEN Scanner

propria-i piele, *Spiritism sau artă pentru artă*, *D-l Vlahuță în „Arta socialistă"* (Cezar Vraja); *Colectivismul în literatură*, *Ce cerem de la artiști* (C. Șărcăleanu); *O lunecare periculoasă*, *Arta tendenționistă*, *Artiștii-muște*, *Literaturile decadente* (Raicu Ionescu-Rion); *Arta tendenționistă și arta socialistă* (I. Nădejde), *Ce scriem* (Sofia Nădejde) și așa mai departe.

Verdictul lui A. Vlahuță, după care arta nu ar avea „tendință", vine în contradicție cu ideile sale din articolul polemic *Arta socialistă*, unde spune că prin tendință a înțeles cultul pentru frumos, afirmație făcută la scurt timp după o alta, într-un interviu dat *Adevărului literar*, unde declarase că romanul *Dan* urma să fie completat cu încă două volume, din care unul să aibă *„o tendință socială*, voi zugrăvi rapacitatea proprietarilor și arendașilor și mizeria săteanului". (Cf. Inot, *Convorbiri cu d. Vlahuță*, *Adevărul literar*, VI, nr. 1650, 27 sept. 1893). Menținîndu-se pe poziția echivocă și contradictorie a acceptării unei tendințe generale, generatoare de frumos, Vlahuță respinsese, fără argumentare, „tendința de a servi cauza unei clase și a unui partid", cum cereau socialiștii, avînd convingerea că asemenea scrieri nu ar fi artă.

Criticii literari din școala lui Gherea nu subjugaseră arta cu tendință unei teze. Asupra acestei false opinii avertizase însuși Bacalbașa în conferința incriminată: „Artistul vede prin prisma lui personală și redă impresiile primite prin modul lui personal de a reda". Tendința existînd dintotdeauna, ca un dat obiectiv (lucru recunoscut, dealtfel, de însuși Maiorescu și de junimiști), socialiștilor le revenise îndatorirea nu să o inventeze, ci să o susțină într-o anume direcție a ei, a socialului, a temelor de inspirație care puteau însemna o literatură progresistă pentru momentul respectiv. Artistul, potrivit opiniei lui Rion, era dator să ia din viață reprezentativul pentru epoca sa, noul în devenire, tendința de progres a istoriei într-un domeniu sau altul, determinată de o anume clasă socială, formată sau în formare, care trebuia să devină tendință în artă, aidoma felului în care își înțeleseseră rolul artiștii-cetățeni citați de Gherea: Diderot, Voltaire, Rousseau, Lessing, Schiller, Turgheniev, Dostoevski, Tolstoi. Spre deosebire de idealurile sociale mari care i-au animat pe aceștia, în epoca disputelor despre tendință apăruseră artiștii-muște, artiștii-fluture, poeții-albine, cu care criticii literari socialiști nu puteau fi de acord.

De la artiști se solicitau opere „naturaliste" (citim realiste), chiar dacă ele cîntau „ochii iubitelor", consemna C. Șărcăleanu, deoarece și cîntecele de dragoste ale lui Baudelaire, Eminescu, Tr. Demetrescu sau G. Coșbuc „au tendințe și chiar tendințe sociale determinate" (*Ce cerem de la artiști*). În consens, I. Nădejde afirmase că socialiștii nu numai că nu doreau să impună o artă a lor, „socialistă", „toboșărească", ci optau pentru alegerea oricărei teme și formule, cu condiția ca adevărul să fie nefalsificat.

Îi va fi fost greu lui Vlahuță să nu recunoască legitimitatea opiniilor adversarilor săi, dar lucrul acesta îl va face totuși după vreo doi ani, cînd ofensele se uită, gîndurile și simțirile se regăsesc în arena publicistică, „se recunosc și se salută cu o prietenie pe care certurile n-au putut-o șterge". (A. Vlahuță, *A doua aniversare*, în *Viața*, II, nr. 31/26 noiembrie, 1895.)

În ciuda multor neclarități terminologice și de conținut, care au caracterizat polemica succint înfățișată aici, ea trebuie apreciată ca una dintre cele mai importante prelungiri ale dialogului Maiorescu-Gherea, cu atît mai interesantă pentru faptul că s-a purtat între socialiști și că a reușit să iasă din perimetrul revistelor inițial antrenate în dispută. Luările de poziție din *Ade-*

Scanned with OKEN Scanner

vărul literar, *Munca* sau *Convorbiri literare*, din alte publicații socialiste sau nesocialiste, în aceeași arie de probleme, despre menirea artei și destinația ei, nu puteau demonstra decît ideea de la care am pornit, anume că *mișcarea literară de la finele secolului stă sub permanentul impuls binefăcător al mișcării socialiste, al publicațiilor acesteia*.

Dealtfel, mulți dintre scriitorii de prestigiu de la începutul secolului — deși în fază de proaspătă afirmare —, ca Sadoveanu, Arghezi, Galaction, G. Ibraileanu sau mai micii Jean Bart, D. Anghel, Șt. Petică, Șt. O. Iosif etc., recunosc în paginile lor memorialistice că s-au format sub influența puternică a ideilor socialiste, unii publicînd în ziarele și revistele mișcării socialiste.

Atît cît au putut fi ele elucidate în polemici și în pledoarii estetice, în sistemul criticii științifice a lui Gherea și a discipolilor săi, noțiuni cum ar fi : *arta cu tendință*, *realism* și *naturalism*, *raportul artei cu realitatea*, *legătura dintre artist și viață*, *frumosul natural și frumosul artistic*, *arta militantă* și multe altele își datorează introducerea și prezența în mișcarea literară oamenilor de cultură și litere, publiciștilor care s-au înrolat în mișcarea socialistă. Prin activitatea lor tenace și neobosită, marcată adesea de greșeli și reflux, ei au prefațat, în linii mari, criteriile ideologice ale noii literaturi de astăzi, mai cu seamă prin reprezentanții revistei ieșene, a căror contribuție a fost și este apreciată, în mod deosebit, pentru formarea noilor concepte de literatură și artă socialistă.

VOCAȚIA MILITANTĂ A POEZIEI ROMÂNEȘTI DE AZI
Despre arta poetică nouă sau despre poezia poeziei

de CONSTANTIN CRIȘAN

Un tratat „definitiv" al literelor românești contemporane — de ce nu? Iată ceea ce își dorește în taină fiece critic și istoric literar în parte. Dar, dintre toate genurile, poezia ar fi cea dintîi care ar domoli entuziasmul unei asemenea întreprinderi, obligînd pe virtualul autor la o permanentă restructurare a capitolului dedicat ei. Deoarece *prefacerea* poeziei românești în ultimele decenii — în cadrul căreia alte *metamorfoze* și *ierarhii* se fac simțite în cicluri de timp tot mai apropiate — ar ține șantierul cercetării mereu deschis.

Iată de ce, în asemenea condiții, mi se pare că investigarea estetică globală ar avea șanse mai mari de izbîndă, nedepășind treapta unor constatări de lucruri. Un palmares axiologic cît mai aproape de adevăr ar fi, pe de altă parte, la fel de riscat și — din aceleași rațiuni indicate mai sus — lipsit de valoarea unor decizii de durată.

Reviriment politic fundamental, actul Eliberării de la 23 August 1944 a marcat evoluția culturii românești în general, așezînd deopotrivă repere noi în dreptul marilor domenii artistice. Este de la sine înțeles că aceste semne noi, generoase, au operat, înainte de toate, la nivelul inspirației tematice a creatorilor și că, esteticește vorbind, legile, exigențele artei au rămas cele dintotdeauna.

Dar se poate pleda pentru o clasificare tematică propriu-zisă a poeziei contemporane? Depinde de unghiul din care este privită problema. Desigur, dacă de la o astfel de clasificare se așteaptă totodată o ierarhizare nominală a valorilor lirice, viziunea aceasta mi se pare exagerată. Fiindcă nu tema sau temele sînt acelea care decid asupra valorii unui creator liric; putem afirma însă cu mai mult temei că tocmai valoarea lui — adică talentul sau harul, cum se spune cu un termen aparent învechit — ridică în principiu, pe o treaptă superioară, tema însăși, impunînd-o mai adînc în conștiința publică. De ce totuși — întrebarea o punem chiar noi — o investigație pe o temă anume asupra poeziei românești de azi? Pentru bunul motiv că această temă — aspirația militantă a liricii noastre — nu anulează în nici un fel criteriul diversității estetic-stilistice a poeziei noastre, eflorescența și coexistența — deseori, în cadrul creației aceluiași autor — a tuturor tipurilor și genurilor de poezie.

Astfel, prima concluzie care se impune încă din clipa organizării materialului este că nu există poet care să nu practice într-un fel sau altul lirica patriotică, poezia care exprimă sentimentul dragostei de țară. Și că vocația poeziei politice, militante, vine dintr-o tradiție nobilă și îndepărtată pe masa de lucru, în sufletul creatorului român.

Scanned with OKEN Scanner

Tocmai de aceea, mi se pare firesc să rememorăm mai întîi cadrul istoric și socio-politic, ideologic al acestei inspirații integratoare, specifică poetului român dintotdeauna, dar mai cu seamă azi, în condițiile unității moral-politice a poporului nostru, în perspectiva construirii unui om nou într-o societate nouă, socialistă. A dărui arta semenilor, a oficia conștient acest gest în convingerea nucleară, profundă, a împlinirii unui destin prin muncă, prin *angajare comună* înseamnă a fi conștient că scopurile înalte ale frumosului se integrează universului social și spiritual care poartă numele de societate. Opțiunea față de acest ideal artistic înseamnă angajare și, în ordine acțională, adică în planul *participării* — ca om și creator — ea este egală cu aptitudinea militantului generos care se depășește prin cuvîntul însuși, în faptă.

Cea dintîi treaptă a militantismului noii poezii a fost și este revelația lucidă, conștientă, a creatorului liric că arta sa se instituie ca un dialog angajat cu cititorul, cu publicul, văzut pe aceeași treaptă și pe același drum în ritmul edificării noii societăți socialiste.

Fără îndoială că, în această ipostază, vocația militantă a creatorului liric ivit în geografia spirituală și artistică românească vine înspre ziua de azi din vremuri imemoriale. N-aș exagera deloc afirmînd că aspirația, năzuința de a se dărui unui ideal — idealului artei și, implicit, celui ce se bucură de roadele tainei artistice, spectatorul și cititorul cel mult — își descoperă seva în marile mituri folclorice, în străvechea baladă a *Meșterului Manole* de pildă. Balada aceasta trebuie să ne apară și astăzi — și astfel ne apare de fapt — nu atît ca simbolică a *actului sacrificial*, dar ca o rațiune dominantă a efortului de a-ți grava numele în durata nesfîrșită a vieții, a istoriei prin muncă și iscusință dăinuitoare.

Motivul *Meșterului Manole*, răspîndit cu precădere în spațiul balcanic, dar identificabil și în unele producții folclorice occidentale, a inspirat, cum se știe, numeroși scriitori — printre ei Lucian Blaga, în drama cu același nume —, tentați să definească, din diverse unghiuri, *mitul jertfei* la temelia marilor edificii. El poate fi regăsit în numeroase poeme culte din literatura noastră de azi.

Structura tematică a *Meșterului Manole*, ca mit al dăruirii, este bogat identificabilă în baladele unor poeți contemporani — sub pana unora dintre ei, genul baladesc a recăpătat o incontestabilă strălucire — care țes în fire lirico-epice motive noi, subiecte și teme inedite, pînă azi, pentru biografia lui estetică.

Iată, de pildă, cum se convertește ideea sacrificiului, la Grigore Hagiu, într-un mit pur estetic, care, enunțat narativ, ar suna așa : meșterul (citește poetul) renunță la viața sa pentru a dura viața operei, riscînd cu grație absolută succesul unei existențe date pe succesul sperat, imaginar, al Reușitei. Dar dacă nu reușește ?

„și-a-nchis femeia-n piatră
și-apoi s-a-ndrăgostit de zid
bătînd cu fruntea în pereți să i-o redeie
dar zidul fu mai tare decît el
și-o mulțumire tainică-l cuprinse
că totul s-a-ntîmplat așa
. . . . . .
Luna trecea prin zid
. . . . . .
și meșterul simțea și-acum

mirosul sîngelui în nări
și gelozia începînd să se prefacă-n piatră,
își puse aripi să-și străbată amintirea
zile și nopți pluti umbra femeii
trecu mult mai departe
de lucruri și pămînt
unde fîntîna nu putea să se mai nască
nici trupul lui n-avea de ce să se mai sfarme"

(*Mit*, s.n.)

Pe trunchiul mitului străvechi, pe acest nobil soclu al dăruirii, se naște o adevărată epopee lirică ; ea poate fi urmărită în timp, de la *Testamentul* Văcărescului, în lupta pentru idealurile patruzecioptiste și unioniste ale creatorilor români, pînă la devoțiunea contemporană a artistului față de idealurile societății socialiste, față de patrie și partid.

Dragostea profundă a creatorului contemporan față de patrie este corespondentă, identică în fond cu devoțiunea aceluiași creator față de partid. Identitatea aceasta estetică — vizibilă în poezie — este nu mai puțin o reflectare a realului civic, militant, încorporînd, se știe, unitatea de idealuri dintre patrie, partid și popor. Osmoza acestui real politic și spiritual sugerînd unitatea moral-politică a poporului român o reprezintă, în ordine literară, însăși osmoza noii poezii despre patrie în România socialistă, adică tocmai aceea ce nuanțează sau deosebește această poezie de înfățișările ei anterioare.

Ștefan Augustin Doinaș a sintetizat într-un poem profund — *Întrupare*, din care citățm — această osmoză :

„Din cînd în cînd, ființa cea de brume
a țării-ncremenește-n stîlp de foc ;
e ca și cînd însingerate munte
își concentrează în același loc
și zările și-amurgul și lucrarea
de jos prin care *Patria* își ia
suind din mii de fețe-nfățișarea
Partidului învăluit de-o stea".
. . . . . .

(s.n.)

*
* *

Înfățișarea cea nouă a spiritualității românești sub zodia socialismului a creat o serie întreagă de structuri, inedite, în biografia poeziei patriotice și a poeziei politice în general.

De la uimirea ingenuă a lui Geo Dumitrescu — „Macarale la marginea orașului" —, care cîntă fenomenul industrializării și înnoirii orașului prin sudoare organizată — metonimie magnifică a omului construind viitorul noii patrii — la imaginea tot mai diversă și mai proliferantă în ultimii ani a unei poezii, vizibile în viața orașului și satului românesc, parcurgem o întreagă devenire estetică, treptele unei autentice monografii a militantismului artistic. Dacă Geo Dumitrescu salută prin alegoria macaralelor invazia noului și, odată cu el, marile instalații moderne, civilizate ale muncii :

Scanned with OKEN Scanner

„Fără doar și poate, e ceva neobișnuit,
căci retragerea rațelor e în mod riguros
ultimul eveniment din viața zilnică a străzii,
după care, nimic nu mai poate împiedica noaptea
să pună stăpînire, pas cu pas,
pe cartier...
. . . . . .
Și într-adevăr,
Cineva a spus deodată cu glas tare :
„Vin macaralele !..." — rupînd parcă o vrajă"...

confrații lui mai tineri cîntă mutațiile superioare ale societății românești în tonuri stilistice poate mai puțin explozive, dar nu mai puțin dinamice și diverse, entuziasmului lor nelipsindu-i timbrul estetic pur. Mai ales cînd din peisajul industrial, poate prea frecvent adus în poezie, se „coboară" iarăși la sat. De ce oare ? Să fie pentru că satul rămîne totuși leagănul mitologic pur ? Desigur, și pentru rădăcina mitului care vine din tainele străvechi ale satului, dar și pentru că pe acest teritoriu sacralizat de legendă se încheagă azi legendele noi ale unor superbe metamorfoze. De unde, și adeziunea față de gestul originar al existenței, devoțiunea față de sămînța primordială a muncii, a frumuseții, a adevărului vieții obținut prin muncă, așa cum îl surprinde într-un *Cred* Gheorghe Istrate :

„Tatăl meu, sămînța pe care o azvîrli în lut
își sparge cămășile țîșnind în afară,
înlăcrimat de această minune sărut
mîna ta cu miros de pămînt și de țară."

* * *

Faptul însuși al cîntării permanente a virtuților românești, al reîmprospătării structurilor lirice prin apelul neîncetat la zăcămîntul folcloric, ilustra — așa cum ilustrează și astăzi dealtminteri — un criteriu implicit al *continuității*. Fiindcă există neîndoielnic — pentru oricine studiază istoria poeziei românești de la *Testamentul* Văcărescului încoace — o continuitate de structură : nevoia vitală a poetului român de a exulta patria, istoria ei, evenimentul, virtuțile neamului, bucuria și restriștile vremilor... Și descoperirea aceasta trebuie să ne încînte, ea este încă o dovadă că, deși, istoricește vorbind, sîntem un popor vechi, în plan spiritual și artistic vădim tinerețea și vigoarea ctitorilor permanenți. Tot astfel se explică legătura dialectică neîntreruptă dintre generațiile noastre literare, structural opuse oricărui conservatorism, și mesajul nobil, umanist, profund și superior angajat al noii societăți. Cred că de la acest criteriu — al continuității de profunzime, al vocației de durată — trebuie să inițiem suita analitică a poeziei noastre patriotice și, în general, politice sub zodia socialismului.

Dar, se pune întrebarea, o continuitate de fond obligă la o alta, corespondentă, de formă ? Într-un anume fel, da.

Reașezîndu-se într-un timp istoricește deosebit, poetul noii societăți oferă cititorului acesteia șansa de a se redescoperi coautor, făptaș la actul creației. Dar aceasta atrage după sine marea dificultate a selecției tematice și

Scanned with OKEN Scanner

de viziune ; sînt nenumărate, infinite, aspectele sau temele care *pot să devină* poezie politică.

Dar nu înseamnă că numai în poezia pur politică ori patriotică anume descoperim vocaţia militantă a creatorului de azi. A fi militant, adică a lupta pentru o idee, a te dărui unui ideal umanist, revoluţionar — aşa cum este idealul superior al edificării societăţii socialiste multilateral dezvoltate —, *nu* înseamnă neapărat *a declara* această voinţă zi de zi, *ci a face*, a întreprinde ceva demn şi nobil în slujba acestui ideal în fiecare zi. Cu alte cuvinte, a însoţi cuvîntul cu fapta. Dacă acest lucru e posibil în viaţă, ne putem întreba cum se realizează el în poezie, în literatură, unde cuvîntului îi urmează tot cuvîntul. Cred că, departe de a ne afla în faţa unei enigme, lucrurile au o faţă mult mai simplă : poetul îşi poate dovedi fapta — în afară de faptele lui de viaţă, de om obişnuit, aidoma celorlalţi semeni ai săi — tot prin... cuvînt. Prin cuvîntul acela care, cum spunea Eminescu, trebuie căutat atît, încît „să exprime adevărul". Or, *a exprima adevărul filozofic, politic în veşmintele poeziei înseamnă a întreprinde un demers înainte de toate estetic, artistic, a încorpora adevărul etic în magma întregului estetic.* A şti să-i vorbeşti pe înţeles celui ce-i adresezi fructul însuşi al gîndirii tale sensibile pe o temă de viaţă anume.

Cred că primul criteriu al dăruirii posibile a artistului contemporan este *dialogul conştient pe care-l implică arta sa cu publicul.* Şi în acest dialog trebuie să vedem, înainte de orice, prima treaptă a angajării, a conştiinţei politico-estetice a creatorului.

Iată de ce una din primele obsesii tematice ale poeziei militante româneşti de după Eliberare a fost constituirea unei arte poetice în consens cu exigenţele artei *democratice* ale noii societăţi (democratice). Despre artistul noii societăţi socialiste nu se poate spune că este un *demofil* pentru că pur şi simplu el este mai mult decît un demofil : el provine din popor şi nu iubeşte poporul ca fiind în afara lui, stratificat sau aşezat pe alte trepte decît semenii (cititorii lui). Sau, cum spunea magistral G. Călinescu, „el nu este alături de partid, ci în partid".

„Sînt măr de lîngă drum şi fără gard
La mine-n ramuri poame roşii ard.
Drumeţule, să iei fără sfială,
Căci n-ai să dai la nimeni socoteală.
Iar dacă vrei s-aduci cuiva mulţam,
Adu-l ţărînei ce sub mine-o am.
E ţara ce pe sînul ei ne ţine
Hrănindu-ne, pe tine şi pe mine."

Se află în aceste versuri de Mihai Beniuc... arhetipul ideologic şi estetic al noii arte poetice — declarate limpede, cu voce tare — a societăţii socialiste. Mult prea clară, metaforica acestui poem — *Mărul de lîngă drum* — n-ar mai suporta nici un comentariu explicitativ. Să rememorăm totuşi că îndemnul frăţesc, exploziv al poetului — „Drumeţule, să iei fără sfială..." — *simbolizează un statut nou al relaţiei dintre creator şi public*, inedit faţă de orînduirile precedente : publicul este convocat să consume la egalitate cu producătorul, acesta din urmă neavînd alt merit — ca să narăm sensul următor — decît de exponent al ţărînei atotdătătoare de viaţă. Îndemnul de care vorbim conţine în plus încă o emblemă a sociologiei noului creator : la

Scanned with OKEN Scanner

festinul pe care artistul îl organizează, rămîne el însuşi martor şi conviv, egal, pentru a se bucura de bucuria tuturor comesenilor invitaţi să se înfrupte din bunurile gîndirii sensibile.

Iată de ce mi se pare că e momentul să subliniem acum că primul aspect militantist al noii arte promovate de noua societate este unul de estetică sociologică, pe care l-am putea numi *comuniunea conştientizată a artistului cu lumea*, căruia el însuşi i s-a integrat ca o fiinţă socială profund individualizată, dar definibilă nu atît în sine, cît prin refracţia colectivă a *sinelui* în conştiinţa publică. O asemenea *comuniune de limbaj* are un fundament de ordin superior: *comunitatea* de interese şi idealuri sociale şi civice. În felul acesta, ne explicăm mult mai generos, de ce tema *aspiraţiei colectiviste a artei* — opusă, aşadar, oricăror idei sau apetenţe de grup, de elită socio-intelectuală — este indisolubil legată de năzuinţa artistului societăţii socialiste de a scrie pentru o masă cît mai mare de cititori (spectatori). Adică, aşa cum sintetiza un savant al culturii româneşti — şi nu mai puţin al bunului simţ: G. Călinescu — „a scrie durabil, a scrie pentru multă vreme, înseamnă a scrie pentru cei mulţi".

Iată, *in nuce*, o epitemă a poeziei noastre noi, comentată nu o dată filozofic, de către poeţi, în ceea ce aş numi o *poezie a poeziei*.

Cîţiva ani mai tîrziu după poema lui Mihai Beniuc, Eugen Jebeleanu conturează o magnifică şi viguroasă comparaţie: scriitorul *nu trebuie să fie o fîntînă săritoare*, în timp ce semenii aşteaptă însetaţi să se adape din apele pure ale adîncurilor lui. Fiindcă pur şi simplu riscă — parafrazăm — să-i ruginească apele recăzînd în propria-i dăruire, inutilizîndu-şi propriu-zis gestul însuşi de a scrie:

„Te dărui ţie însăţi, de slova ta bolnavă."

Disimulată de o politeţe ironică, ironia filozofică a acestui poem — „Fîntîna săritoare", dedicat dealtminteri „Unui scriitor" — se dezvăluie clar în final ca o tristeţe în faţa darului născut ca dar pedepsit totuşi să nu-şi urmeze menirea:

„Închisă-n tine-ţi numeri comorile întoarse
te-arunci pe tine-n ceruri, te prinzi şi iar te salţi
şi-n faţa ta plîng pruncii-nsetaţi, cu buze arse..."

Există, desigur, în logica însăşi a dăruirii prin artă, un patos, adică — pentru a reveni la străvechiul sens grecesc al cuvîntului — o înfiorare dramatică, pentru a nu spune o tristeţe estetică. Fiindcă, deşi dornic de dialog, deşi însetat de replica (ne)cruţătorului său cititor, poetul se teme de transfigurarea ireală a gîndurilor sale primordiale. E ceea ce tot E. Jebeleanu a închegat în tramele altui poem, structurînd un dialog postum cu cititorul său imaginar, pe care se simte dator să-l corecteze, să-l îndrume înspre arterele adevărate ale creaţiei sale:

„Tu, cel ce mă citeşti, o frate,
cu toţi aceia care vin,
poate ceva din ce-i în cartea
aceasta nu-ţi este străin...
Şi voi, acei ce, poate, cîndva,
de-o mai rămîne chiar şi-un rînd
din tot ce-am scris — veţi fi aproape

Scanned with OKEN Scanner

de rîndu-acela tremurînd
(cu toate că și rîndu-acela,
ce-n scoica lui o să mă poarte,
o să vă pară poate-o vorbă
a unei vechi planete moarte)
— nu căutați în el odaia
în care doarme-mbălsămat
un leș : al meu. Lăsați ! *Văpaia*
s-o căutați : ce-am căutat." (s.n.).

Într-un limbaj care-i aparține în întregime în lirica noastră mai veche și mai nouă, energeticul M. R. Paraschivescu își face următoarea *Autocritică*, adevărat manifest al coeziunii dintre creator, văzut ca exponent al idealului colectiv, și mulțimea care așteaptă cuvîntul ferm și pe înțeles al acestui reprezentant :

„Iubite cititor,
Tovarășe și frate,
Pînă cînd am să mor
De tot, ori pe jumătate,
Nu zăbovesc să-ți scriu
Și să-ți trimit mătale
Cuvîntul cel mai viu
Ce m-a purtat prin jale,
Nădufuri și speranțe,
Cu gloata laolaltă.
Firave, biete stanțe
Față cu lumea-naltă
Care-o slăvim cu toții,
Dar visul meu a fost
Să afle-n voi nepoții
Dintr-acel tainic rost
Așa cum, cîteodată,
Plugarul prin cîmpie
Mai scurmă vreo granată
Din fostă bătălie".

Metafora simbiozei poet-mulțime ori a exultării travaliului poetic la egalitate cu înălțătorul gest al plugarului — de care știm bine că se leagă nedezmințita și nobila sudoare — este reluată sub înfățișarea altei munci, de o mare demnitate existențială : semănatul. Viziunea vine din... viață, din folclor, din Alecsandri, din toată arta noastră veche și nouă, dar este atît de puternic înfiptă în schelăria noilor realități socialiste, încît, subliniindu-i continuitatea, îi reliefăm și mai mult efigia originală :

„Ca prima floare răsărită din trupul mic al fetei moarte,
Ca proorocul în pustie stîrnind al blestemelor stol,
Așa ieși semănătorul, mesajul vieții să și-l poarte,
Cu poala plină de grăunțe, ca visele nemăsurate
Ce-i încolțesc și-i pier sub frunte, la șir ca ziua după noapte.
. . . . . .

Scanned with OKEN Scanner

Și-n gestul lui zvîrlit departe, peste pogoanele întregi,
(Irecuzabilă sentință rostită de-un judecător)
Scurt arcuiește visul aprig al dătătorului de legi
Ce hotărăște-n lumea-ntreagă stăpîn poporul muncitor,
Sau ca herald sărac ce-și suie-n văzduhuri spanga de cutută,
Ca răzvrătirea mîinii-ntinse a unui cosmic visător,
Belșug din sine lumii trage cu forța calmă, hotărîtă,
A marelui risipitor ce-și dă sămînța nevăzută
Spre ample veșnicii deschise, sfîrșindu-se biruitor."

Poate că nu întîmplător — s-o spunem acum după comentariu — poemul *Semănătorul*, din care am citat, este dedicat lui Mihai Beniuc.

Dealtminteri, în domeniul autoexegezei estetice sau al comentariului filozofic în jurul destinului poeziei, M. R. Paraschivescu a excelat. A excelat nu numai prin „cantitatea" devoțiunii față de o străbună relație, dar și prin nebănuita simplitate a definițiilor propuse. Să ne amintim, în acest sens, de *Prefața* sa (lirică) la volumul de *Poeme* (apărut în 1971, la Editura Eminescu) :

„Nu vă bizuiți pe mine
Eu nu sunt decît ecoul și (uneori) prevestirea
faptelor voastre.
Deci,
nu vă bizuiți pe mine,
ci pe faptele voastre !

Nu vă bizuiți pe mine,
eu nu fac decît versuri din cuvinte ;
cuvintele nu sunt mai mult ale mele decît ale voastre,
ci vin singure.

Uneori, e drept, caut rimele,
le mai forțez chiar
dar, și dacă nu le-aș căuta,
ele ar veni singure.

Deci,
nu vă bizuiți pe mine,
ci pe ceea ce sunteți, ce faceți
vorbele mele vor spune
singure, această minune."

Foarte citat, și mai puțin citit, — o poezie mare, adevărată, trebuie mereu dezvăluită prin lectură, reluată, — poemul lui G. Călinescu „Eram bărbatul care..." se constituie, de fapt, ca o artă poetică a creatorului-savant care-și redescoperă menirea înaltă în societatea socialistă, în mijlocul celor mulți și nu în singurătatea egolatră a gîndirii sale, privată de entuziasmul ecoului colectiv, adică de satisfacția împlinirii. Dealtfel, autorul însuși explică, mai clar decît orice exegeză, diferența dintre cele două *durate* în biografia intelectuală a creatorului :

„Eram bărbatul care-n singurătăți petrece,
Ca vulturul pleșuv pitit în stînca rece.

Scanned with OKEN Scanner

Să scriu pe cer eclipse eu mă credeam ales,
Pe sus scoteam un țipăt de nimeni înțeles."

Confesată direct, monografia estetică a celui de-al doilea timp se înscrie ca un element de certitudine în definirea și reorientarea întregii activități — de o incomparabilă importanță pentru cultura românească — a scriitorului erudit. Dar metafora care ne interesează aici — a *integrării militante* a creatorului contemporan în noua societate — poetul o prezintă pletoric, în gesturile ample ale unui descălecat exploziv, și pare a răsuna sub bolți asemenea unui simfonic celebrînd sensul augural, norocos, al dăruirii:

„Descălecai. Le-am zis: — În obște mă prenumăr,
Lăsați-mă busteanul să-l țin și eu pe umăr.
Frățește mi-au strîns mîna ei: — Tovarăș fii cu noi,
— Un fluier simplu taie-ți și fă-ne cîntări noi."

Se află în versul final o figură poetică de o limpezime clasică a relației *artist-public* în noua societate, care cooptează creatorul, îi oferă șansa inedită a sprijinului său multiplicat, dar îi și solicită, în virtutea legilor egalității în muncă, un cîntec nou, la îndemîna gîndirii și universului ideologic și afectiv, care unește creator și cititor deopotrivă sub egida acelorași idealuri.

Așadar, o primă aptitudine declarată ca un manifest sau ca un credo estetic este lupta împotriva solitudinii în frontul căreia noua poezie se angajează decis. Ideea poate fi surprinsă în nenumărate poezii, dar mi se pare a fi exprimată sintetic într-un poem fabulos de Virgil Teodorescu — *Singurătatea-nvinsă* —, încă în 1955, în volumul „Scriu negru pe alb":

„E greu pînă cînd făurarii-ajung
Stăpîni peste comorile închise.
. . . . . .
De sus,
Înfășurat în manta-i,
Cu obrăzarul ridicat
De sus privea poetul
În fundul ripei seci,
Unde pe vremi sticlea
Privirea ta,
Ca putregaiu-n nopți întunecoase,
Privea reptila cuibărită-n vis
Ca într-o țară-a nimănui,
În visu-acela jalnic, nesăbuit și trist
Care-și închipuia că are-n el
Puterea de-a trăi etern și singur.
Singurătate-nvinsă
Bătrîn balaur orb."

Că în societatea nouă, societatea însăși are nevoie de un *poeta vates*, de înaintemergători care să îndemne la defrișarea viitorului și la cucerirea fagașelor spre mai bine, o spusese cel dintîi tot Mihai Beniuc, într-un poem-

manifest, „Toboşarul timpurilor noi", poem scris — desigur nu întîmplător — la cîteva zile după Eliberare (în 3 septembrie 1944). Dar, alături de Beniuc ori de alţi poeţi din generaţiile mai vîrstnice, în deceniul al şaselea trebuie să distingem în Nicolae Labiş pe cel dintîi creator tînăr care filozofează asupra destinului poeziei, a rolului, ferm precizat, al poetului în viaţa socială, chemat să lupte *împotriva inerţiei*. Nu întîmplător, poemul care sintetizează — în ciclul „Lupta cu inerţia", devenit ulterior volum separat publicat postum — avatarurile dramatice ale acestei lupte, se intitulează Clio ; să nu uităm, Clio era în mitologia greacă una din Graţiile care însoţeau Muzele, simbolizînd, aşadar, frumuseţea, bucuria vieţii şi a artei de a trăi sub auspiciile a ceea ce este înălţător :

„Păşeam pe muchia zării şi pe-nceput de drum.
Lumina albă-n mine îşi clocotea furtuna,
Urechile-mi, deschise spre infinit acum,
Ca două scoici de-argint sunau întruna.
Şi-aceea ce-mi vorbise n-a fost stăpîna Clio —
O frămîntare surdă m-a răvăşit mereu
Şi-am scos dintr-însa calea pe care voi porni-o,
Ritmînd-o, şi-n simboluri, cum am putut şi eu."

În versul patetic al lui Nicolae Labiş se încheagă nu o dată aspiraţia creatorului de a scrie pentru cei mulţi, o aspiraţie comentată adesea în termenii elevaţi ai filozofiei estetice, dar, ceea ce este remarcabil, acuzînd o gîndire surprinzător de matură, în miezul noii arte poetice se structurează totodată principiul ideologic al identităţii dintre mulţimea muncitoare şi „exponentul" ei, creatorul. Am aşezat de data aceasta în ghilimele termenul, pentru că — în viziunea poetului comunist — exponentul este tot una cu cel ce asudă la temelia roadelor prezente şi viitoare ale construcţiei socialiste. O spune, în cuvinte înflăcărate şi demne prin simplitatea lor, poetul însuşi, în poemul *Bilanţ :*

„Se măcinau vechi legi şi se surpau,
Şi izvorau elanuri uriaşe,
Prin noapte pîlpîia cu licăriri
Fluorescenţa noilor oraşe.
Iar oamenii simţeau cum cu putere
Un sînge nou le arde în artere.
Cel care a decis şi a schimbat
Şi viselor le-a dat puteri şi viaţă,
Tot eu eram de mine oglindit,
Tot eu — mulţimea adunată-n piaţă."

(s.n.)

Accentul vaticinator, de solidaritate cu marile idealuri ale noii societăţi, capătă, sub pana generaţiei poetice deschise de N. Labiş, nuanţe estetice şi stilistice noi ; marile sensuri ale ideologiei noii arte fuseseră însă, aproape toate, revelate de poetul de la Mălini.

O semantică nouă a identităţii dintre artist şi lume — a identităţii de crezuri, de aspiraţii, de idealuri — se degajă apoi în pasta lirică a multora din poeţii tineri care i-au urmat, printre ei, Marin Sorescu, de pildă, prin binecunoscuta sa poemă *Trebuiau să poarte un nume*. Poemul acesta consfin-

Scanned with OKEN Scanner

ţeşte metaforic osmoza dintre creatorul de geniu şi pămîntul care i-a dat naştere, metaforă arborescentă care implică deopotrivă misterul simplu al genezelor contemporane, care se înalţă exemplar tocmai prin omenescul etern comun, asemenea geniului artistic, egal — cum a spus Călinescu despre Creangă — cu poporul român într-o clipă de expansiune.

Sub pana lui Ioan Alexandru, poezia poeziei se revelă în straiele ei adînci, bărbăteşti, provenind din straturile istorice ale patriei, fără existenţa şi efortul cărora nu s-ar putea explica înălţarea pe soclu a Poetului, ca în acest *Imn* din „Imnele Transilvaniei" :

„Acolo în mulţimi pierdut
Un ram de rouă grăitoare
O blîndă suferinţă-n vînt
Slăvindu-mi maica născătoare
Sădit în trunchiul unui imn
Viţă nocturnă şi barbară
Şi iată-mă că devenii
Lumină candelă de seară" (s.n.)

O viziune originală a militantismului poetic — înrudită pe mai multe planuri cu aceea avansată de Nicolae Labiş — ne propune, într-un limbaj mărturisit patetic, revoluţionar şi nu de puţine ori exploziv, Adrian Păunescu. Dealtminteri, la o privire de ansamblu, întreaga lui poezie se vădeşte a fi coordonată de nexul uneia şi aceleiaşi cauze estetice, identică integral cu marea cauză politică — edificarea noii patrii socialiste, *înfăptuirea* însăşi a omului nou în cadrul acestui gigantic protocol al muncii — a poporului român. Poezia *de patrie* a lui Adrian Păunescu, versurile care confesează dragostea poetului faţă de partid, faţă de idealurile poporului, este, în fond, egală cu tabloul conceptual al menirii artistului ca fiinţă socială (de excepţie), într-o societate înălţată pe temelia unităţii moral-politice şi spirituale, datorită forţei conducătoare a Partidului Comunist Român.

Pentru Adrian Păunescu, fiecare poet (adevărat) este o coloană socială ducînd cu sine un destin, desigur, individual. Dar individualitatea lui creatoare, estetică, se împlineşte sub augurii Cetăţii, ai fratelui său — „(son) semblable, (son)frère", spunea Baudelaire — cititorul. Orice fiinţă omenească este imanent socială, rămînînd pur individuală ; poetul va fi social în măsura în care va reuşi să creeze o coloană socială destinului său personal, vocaţiei sale de a *comunica*.

Adrian Păunescu este un astfel de poet, vreau să spun, mai clar, un poet politic, practicînd, în deplină conştiinţă artistică, poezia politică, de Cetate. Construită nu din singurul elogiu, nu din singura exclamare a bucuriei civice înălţate la tensiunea esteticului, ci din piatra dură a întrebărilor acute, iscoditoare. Autorul conferindu-şi din proprie iniţiativă de graţie dreptul de parlamentar în agora — de demnitar entuziast dacă şi numai cînd e cazul —, interpelînd publicul, anticipînd o opinie, invitînd la meditaţie, meditînd exponenţial, pentru mulţime. Condamnînd, dacă e nevoie, arătînd cu degetul — chiar impostura devine... poetică în pasta versului său —, făcînd, într-un cuvînt, din treburile publice (*res-rei publicae*) propriile lui probleme şi trăindu-le înaintea altora intens, anticipînd altfel zis contactul *in medium*, printr-un contact spiritual. Permiţîndu-şi să viseze public, în numele publicului, cu o îndrăzneală pe care ochiul neavizat, invidios, ar reproba-o aprioric dacă, din fericire, îndrăzneala aceasta — a poeziei lui — nu ar dispune

Scanned with OKEN Scanner

de un soclu de solidă certitudine. Acesta este și motivul spiritual, purtînd același sigiliu al responsabilității, pentru care poezia lui este, aș spune, dual, creatorul făcînd deseori polemică deschisă, poezie în poezie, comentînd însuși etimonul poetic, substanța lui, substanța subiectului și veșmintelor lui, așa cum romancierii moderni fac roman în roman.

Iată doar o paradigmă :

„Dați-ne pace, sfătuitorilor de ocazie, dați-ne pace,
. . . . . .
Dați-ne pace, sfătuitorilor de mode noi,
. . . . . .
Noi iubim tot ce spuneți că trebuie iubit,
noi nu iubim ceea ce spuneți că nu trebuie iubit,
dar dați-ne pace, dați-ne pace
și recunoașteți măcar atît,
cît sîntem de cuminți." *

În alt plan al sociologiei estetice, rațiunea neîndurătoare a poetului nu admite în balanță adevărul pe jumătate, mai ales cînd este așezat în fața definiției — grave — a propriului simulacru, a destinului său creator pe un talger — pe celălalt, spuneam la început, fiind, de veacuri multe, cititorul sau mulțimea (vezi „Fiu al iluziei") :

„In schimbul gloriei din prima oră
poetul iată că primește, Doamne,
gustul mulțimii gata să-l condamne
și gelozia ei care-l devoră.

Iar dacă fluturii se bat pe dînsul
ca pe o lampă dintr-o încăpere,
curînd, lumina înapoi și-o cere
mulțimea și îi lasă numai plînsul.
. . . . . .
Fiu al iluziei — și ea pustie —
moare ducînd un deget doar, la tîmplă."

Dar aceasta e numai o față a tabloului conceptual — problematizînd arta poetică nouă — la Adrian Păunescu. Cealaltă exprimă viguros victoria împotriva tristeții, a iluziei că poetul ar cuvînta în pustiu și că

„Poezia este
un risc pe cont propriu",

cum afirmă el în poemul-prefață la *Istoria unei secunde*. Bineînțeles că, în principiu — e omenește —, orice întreprindere pe lumea aceasta este un risc pe cont propriu, dar poetul, odată ce a ales, este obligat să riște ; el trebuie nu numai să vorbească, dar să și aștepte răspunsul, glasul pe care l-a

* Versurile citate acum — și cele ce urmează — sînt din *Istoria unei secunde*, ediția a II-a, Editura Cartea românească, 1972.

prevăz·t ca ecou în clipa în care s-a adresat cititorului în taina inspirației, dezvăluită ulterior prin lectură :

„De unde și pînă unde,
mi s-a plîns, cine s-a plîns ?
Vatra cîmpului de munte,
aștept vorba de răspuns."

Iată, această invocație albă pe care poate că poetul a adresat-o copilăriei, nouă ni se pare că este deopotrivă menită misterelor artei, poeziei — această copilărie, cum spunea un mare filozof și estetician, mereu regăsită.

Cu cît vom citi și reciti mai mult poezia noastră de azi — chiar poezia mai tînără, a celor mai noi sau celor mai proaspeți iviți în peisajul liricii — cu atît vom ajunge și mai plenar la concluzia enunțată, dealtfel, la început, că militantismul poeziei noii societăți a fost în chip firesc prefațat de redefinirea destinului artei, a rolului și locului artistului în viața socială a țării, a participării lui la sărbătorile ca și la greutățile mulțimii. O mulțime din care — am văzut, mai ales cu ochii lui N. Labiș — creatorul însuși face parte și în mijlocul căreia nu este așteptat ca oaspete, ci salutat cotidian ca părtaș egal, cu drepturi și datorii egale.

Iată de ce, înainte de a pune un prim punct la însemnările de față, simțim nevoia să subliniem încă o dată că apetiția de redefinire a poeziei — *efortul de conturare a unei arte poetice noi în consens cu ritmurile sociopolitice și cu civilizația spirituală a noii orînduiri — se constituie, în fapt, ca o primă treaptă a militantismului creatorului socialist.* O treaptă nouă — ca structură ideologică —, dar care descinde, cum spuneam, din timpuri vechi, din abnegația și dăruirea creatorului român față de aspirațiile națiunii, ale poporului său.

Odată izolat acest adevăr în tabloul tematic vast al poeziei contemporane, rămîne să urmărim apoi aspectele poeziei patriotice, ale poeziei politice în general, imaginile filozofice diverse abordate în felurite genuri de poezie și în numeroase modalități, în rîndul cărora *poezia poeziei* se constituie ca o fațetă profund semnificativă și inseparabilă.

Scanned with OKEN Scanner

TEATRUL ROMÂNESC CONTEMPORAN
De la text la spectacol

de MARGARETA BÂRBUȚĂ

Dacă este adevărat că teatrul, așa cum se înțelege și se practică astăzi în România — și, în foarte multe țări ale lumii, de mai bine de 2500 de ani — are la bază dramaturgia, tot atît de adevărat este că teatrul nu se confundă, nu poate să se confunde, cu dramaturgia. Teatrul este mai mult, este *altceva* decît dramaturgia. Desigur, vorbim adesea și scriem despre „teatrul" lui Alecsandri, „teatrul" lui Caragiale, Delavrancea, Camil Petrescu, „teatrul" lui Corneille sau Racine, „teatrul" lui Horia Lovinescu. Spunem „teatrul" lui Marin Sorescu spre a deosebi scrierile sale dramatice de cele lirice... O facem dintr-o obișnuință, moștenită de secole. „Teatru" însemna toate piesele jucate. Dar, ca să însemne „teatru", ele trebuiau să treacă prin proba de foc a scenei, să se întruchipeze, să capete consistența materială, concretă, a oamenilor, a personajelor care acționau, vorbeau, *trăiau* pe scenă, în fața spectatorilor. Obișnuința aceasta s-a creat, cu timpul, și datorită faptului că, într-o anumită epocă, arta teatrului se confunda cu arta declamației, cu rostirea meșteșugită a textului. Și totuși și atunci — ne referim la epoca clasicismului francez — era necesar un anumit decor și o costumație. Și mai ales era necesar pentru declamație *actorul*, acest instrument viu, acest element indispensabil oricărei reprezentații teatrale.

Încă de la originile sale străvechi, din momentul în care primul *actor* s-a desprins din alaiul celor ce celebrau bucuria bogatelor roade ale pămîntului, „teatru" a însemnat o *reprezentație* în fața unui public, a unei mulțimi. El a păstrat de-a lungul mileniilor, chiar atunci cînd dramaturgia a fost redusă la scenariul simplu al *commediei dell'arte*, caracterul unei reprezentații, al înfățișării unor întîmplări de către unul sau mai mulți actori, într-o anumită ambianță, într-un anumit spațiu, în fața unei colectivități, a unui public. Între cei ce reprezentau, jucau sau acționau, așadar între *actori* și cei ce priveau, adică *spectatori*, s-a născut o comunicare, al cărei tip, caracter și conținut au avut la rîndul lor o evoluție istorică. Așa cum arta teatrului a cunoscut o evoluție istorică substanțială. Opera de artă teatrală este *spectacolul* — operă de artă colectivă și unitară, la a cărei realizare participă dramaturgul (prin opera dramatică), actorii, scenograful, eventual compozitorul, coregraful și un întreg corp tehnic, sub conducerea unică a regizorului. Spectacolul se definește ca atare și se desăvîrșește în contactul cu publicul căruia îi este destinat. În afara sau în absența publicului, un spectacol se află în stare virtuală. *Realitatea* sa este condiționată de participarea publicului. Prin adevărul de viață pe care îl conține, prin substanța sa ideatică și emoțională, prin valoarea mesajului pe care îl comunică și prin calitatea artistică a mijloacelor prin care comunică cu publicul, spectacolul de teatru exercită o anu-

Scanned with OKEN Scanner

mită înrîurire asupra publicului, stimulînd gîndirea şi imaginaţia, provocînd anumite reacţii, contribuind la modelarea conştiinţelor. De aici, rolul social activ al teatrului. De aici, funcţia socială educativă a teatrului ca instituţie şi ca artă în societatea noastră.

Dramaturgia este baza spectacolului de teatru, punctul de pornire în realizarea acestei opere de artă şi componentă determinantă a acesteia. Dramaturgia este, înainte de a deveni spectacol, literatură. O literatură de un gen deosebit, bivalentă. Ca literatură, opera dramatică poate forma obiectul unei lecturi, imaginile sale prinzînd contur doar în mintea cititorului individual (arareori colectiv, în cazul unor lecturi cu voce tare). Scrisă însă pentru a fi jucată, reprezentată, dramaturgia îşi realizează integral potenţialul de comunicare artistică numai în cadrul spectacolului, prin contactul actorului viu (şi al celorlalte componente materiale ale spectacolului) cu publicul. Aici, în trecerea dramaturgiei — a textului — din ipostaza de literatură în aceea de componentă a spectacolului are loc un proces de mare complexitate, ale cărui taine, studiate cu deosebită profunzime şi perseverenţă îndeosebi în epoca noastră, continuă să-şi exercite puterea de fascinaţie atît asupra creatorilor, cît şi a cercetătorilor artei teatrale.

Transformarea cuvîntului scris în cuvînt vorbit, întruchiparea personajelor literare în personajele vii cărora actorii le împrumută propriul trup, *propria realitate psiho-fizică*, dînd viaţă concretă unor abstracţiuni, compunerea spectacolului dintr-un întreg sistem de imagini vizuale, auditive, cinetice, pe baza unei concepţii unitare care se comunică direct publicului — toate acestea fac din spectacolul de teatru o *artă a prezentului*, a cărei acţiune se desfăşoară *aici* şi *acum*. Chiar atunci cînd subiectul piesei este inspirat din trecutul îndepărtat, chiar atunci cînd piesa a fost scrisă cu multe secole înainte — în cazul dramaturgiei antice distanţa în timp e de milenii —, publicul asistă, participă la o acţiune care se petrece *acum*, sub ochii lui : durerile, bucuriile, gîndurile personajelor de pe scenă capătă expresie aici, acum şi chiar dacă în realizarea spectacolului intervine procedeul distanţării, chiar dacă actorii îşi „prezintă" personajele în loc să le „trăiască", le privesc critic în loc să se identifice cu ele, actul însuşi al prezentării, al comunicării cu spectatorul are loc acum, aici, iar reacţia spectatorului este imediată. Această imediatitate a artei teatrului constituie farmecul său, neîntrecut de nici o altă artă. Prezenţa actorului viu în faţa spectatorului şi contactul spiritual, intelectual-afectiv care se stabileşte între scenă şi sală constituie atribute de neînlocuit care explică şi vitalitatea inepuizabilă a teatrului. În acest contact viu, nemijlocit, între scenă şi sală, între actor şi public se află şi condiţia perisabilă, efemeră, a actului spectacular, a operei de artă care se cheamă spectacol. Căci spectacolul se naşte în fiecare seară odată cu prima ridicare de cortină (sau cu stingerea luminilor în sală, astăzi, cînd, de atîtea ori, intrînd în sală intrăm direct în ambianţa spectacolului, decorul fiind instalat „la vedere") şi moare odată cu ultima lăsare de cortină (sau cu stingerea luminilor pe scenă), pentru a renaşte a doua zi, la noua întîlnire cu publicul. Cînd interesul publicului pentru un spectacol s-a stins, cînd seria de reprezentaţii a ajuns la un punct de saturaţie, spectacolul îşi încetează existenţa. *Piesa însă, opera dramatică pe baza căreia el s-a născut, îşi continuă existenţa ca operă literară, în aşteptarea unei noi întruchipări scenice, realizate de o nouă echipă de interpreţi. Dramaturgia constituie, aşadar, elementul peren, durabil, al artei teatrului.*

O primă constatare se impune oricui încearcă să stabilească un raport între *dramaturgie* (*text*) şi *spectacol* : spectacolul este *o operă calitativ nouă*

Scanned with OKEN Scanner

față de textul care i-a servit drept punct de plecare. Se spune, în genere, că spectacolul „servește" textul, în sensul că el valorifică, transformă într-o realitate materială cuvîntul, dialogul, abstracțiunile cuprinse în textul literar, luminîndu-i înțelesurile, făcîndu-le accesibile unui public larg. Dar, în aceeași măsură, textul „servește" spectacolul oferind realizatorilor acestuia substanța literară, poetică, baza ideatică și emoțională, pe care se construiește noua operă scenică. Și cu cît opera literar-dramatică e mai valoroasă, mai bogată în sugestii poetice, cu atît spectacolul are o bază mai amplă de susținere și de comunicare. *Mesajul* spectacolului se constituie pe baza mesajului operei dramatice, dar el poate să nu coincidă întru totul cu acesta. Mai mult, opera dramatică poate oferi posibilitatea realizării mai multor opere scenice, cu deosebiri substanțiale între ele, fără ca textul să sufere vreo modificare în compunerea sa literară. Aceasta se datorează, în esență, unei realități obiective, care este polisemia cuvîntului, a replicii, a frazei literare, cuvînt sau frază care pot fi rostite în numeroase moduri, în funcție de contextul dramatic în care se află, în funcție de personalitatea actorului, de capacitatea sa de interpretare și de exprimare artistică, în funcție de concepția generală a spectacolului, concepție aparținînd regizorului. Camil Petrescu dă un exemplu revelator cu un singur cuvînt: „Ticălosule!", arătînd cîteva din numeroasele moduri de a-l rosti pe scenă și deci cîteva din numeroasele sensuri pe care cuvîntul le poate dobîndi în diferite situații și interpretări [1].

Dar multitudinea de variante scenice pe care un text dramatic le poate genera se datorează și unor factori subiectivi, modului de înțelegere și de tratare a textului de către realizatorii spectacolului, orientării lor ideologice, personalității lor artistice, dorinței de autoafirmare — prin intermediul textului devenit pretext — sau, pur și simplu, variabilității talentului unora dintre ei. O operă dramatică poate, astfel, cîștiga în spectacol noi valențe, noi înțelesuri, noi profunzimi și nuanțe, își poate îmbogăți sensurile și spori frumusețea — sau ea poate pierde în spectacol, își poate umbri strălucirea, își poate toci ascuțișul, își poate dezvălui doar o parte a semnificațiilor pentru a răspunde unei anumite opțiuni ideologice, estetice a regizorului și interpreților, pentru a se circumscrie concepției regizorale. Considerații de acest gen au determinat formularea de către Hegel, încă din secolul trecut, a principiului de „artă teatrală relativ neatîrnătoare de poezie" [2] (prin poezie înțelegînd dramaturgia).

Aristotel, acest mare filozof și cel dintîi teoretician al artei teatrului, semnala, cu cîteva secole înainte de era noastră, vulgarizarea unor tragedii datorită unor actori care, „închipuindu-și că publicul nu înțelege dacă nu adaugă de la ei, fac tot felul de mișcări pe scenă", menționînd însă că „nu trebuie să respingem orice fel de gesticulație, dacă-i adevărat că nu condamnăm dansul, ci numai gesticulația actorilor proști". Pentru Stagirit însă, elementele spectaculare apăreau nu ca o necesitate a valorificării textului operei dramatice, ci ca „accesorii prețioase și mijloace sigure pentru a desfăta", deoarece, după el, „lectura ei e de ajuns, ca să putem vedea limpede dacă e o tragedie bună sau nu" [3]. Pentru Hegel, dimpotrivă, „realizarea teatrală este piatra de încercare reală" a valorii unei opere dramatice [4]. Spectacolul ar avea deci și funcția unui test axiologic, față de opera dramatică.

---

[1] Camil Petrescu, *Modalitatea estetică a teatrului*, Ed. enciclopedică română, București, 1971, pag. 140—141.

[2] Hegel. *Prelegeri de estetică*, vol. II, București, Editura Academiei R.S.R., 1966, pag. 589.

[3] Aristotel, *Poetica*, București, Editura științifică, pag. 90—91.

[4] Hegel, op. cit., pag. 584.

Scanned with OKEN Scanner

Considerații cu privire la raportul dintre dramaturgie și spectacol au fost făcute adesea, de-a lungul istoriei teatrului, de cele mai multe ori observațiile vizînd măsura „fidelității" interpretării actoricești față de opera autorului dramatic. Istoria teatrului a reținut însă numele unor personalități actoricești care au dat o strălucire particulară personajelor create pe scenă. Burbage, Garrick, Kean rămîn înscriși în istoria teatrului ca mari interpreți ai rolurilor shakespeariene în epoci diferite. Numele lui Matei Millo va rămîne pentru totdeauna legat de crearea personajului Coana Chirița din comediile lui Alecsandri, Iancu Brezeanu a fost primul Ion din *Năpasta* lui Caragiale. Aristizza Romanescu, în ciuda fizicului ingrat, a fost ani de zile interpreta de mare finețe și forță dramatică a eroinelor shakespeariene. Iar figura lui Ștefan cel Mare din *Apus de soare* de Delavrancea a rămas pentru totdeauna legată în conștiința miilor de spectatori de statura, înfățișarea și mai ales de vocea lui George Calboreanu, o voce sonoră, plină de umanitate și de măreție, vibrînd de un fierbinte patriotism pe scena Teatrului Național din București.

Evoluția artei teatrului a demonstrat că, departe de a fi doar niște tălmăcitori, transmițători, interpreți fideli ai textului autorului, realizatorii spectacolului au, în procesul specific al muncii lor, o contribuție creatoare, propria lor individualitate, personalitate, participînd cu datele ei caracteristice, subiective, la transpunerea materiei literare în materie scenică. Eminentul om de cultură care a fost Tudor Vianu remarca „relativa autonomie a artei actorului și caracterul ei eminamente creator", precizînd că „toate elementele care contribuiesc la realizarea unei reprezentații de teatru lucrează cu o autonomie artistică și prin urmare cu un sentiment de răspundere care rămîn fără analogie" [5].

Problema „autonomiei", a caracterului creator al procesului de realizare a spectacolului a căpătat o deosebită acuitate îndeosebi în secolul nostru, odată cu afirmarea regizorului ca factor de concepție, de conducere și organizare a întregului proces, ca autor de fapt al spectacolului. Moment obiectiv în evoluția artei teatrale — identificat cu apariția primelor spectacole ale trupei de la Meiningen și cu activitatea Teatrului Liber al lui Antoine (1887), răspunzînd unei noi concepții despre spectacol ca un tot unitar și coerent, reproducînd o ambianță, un mediu social-istoric reconstituit în toate amănuntele sale exacte pentru a da „iluzia" vieții reale —, apariția regizorului în teatru și permanentizarea funcției sale au însemnat cu adevărat un moment crucial în evoluția raporturilor dintre text și spectacol. Istoria teatrului secolului nostru a consemnat, desigur, etapele acestei evoluții și de atunci încoace, relevînd oscilațiile dintre extreme, de la fidelitatea absolută față de text (cît de „absolută", dacă orice transpunere dintr-un gen într-altul, dintr-un plan al reprezentărilor într-altul trece prin filtrul unor individualități deosebite?) la încercările de eliberare de „tirania" textului (ce fel de „eliberare", cînd textul constituie însăși baza spectacolului, este însăși materia poetică din care se plămădesc imaginile concrete vizuale, auditive etc.?); momentul definirii artei teatrului ca artă de-sine-stătătoare care-și încorporează într-o nouă sinteză elementele aparținînd tuturor celorlalte arte (momentul Craig-Appia), sub conducerea unică a regizorului; ca și momentele ulterioare, curentele și orientările care au înscris arta teatrului, cu timbrul său specific, în evoluția culturii secolului nostru, ca un seismograf sensibil la mișcările sociale ale vremii, prevestindu-le sau reflectîndu-le, mereu în cău-

[5] Tudor Vianu, *Arta actorului*, București, Vremea, 1932, pag. 10—11.

Scanned with OKEN Scanner

tare de noi mijloace pentru a face comunicarea cu publicul — un public mereu nou, cu o componență determinată de însuși mersul istoriei — cît mai directă, cît mai activă. În toată această evoluție — care a însemnat și succesiunea și coexistența simultană a unor curente, stiluri, metode, ca simbolismul, realismul psihologic, expresionismul, teatrul epic — funcția regizorului s-a consolidat, definindu-și atribuțiile, drepturile, îndatoririle. Astăzi nu se mai poate concepe un spectacol realizat fără regizor, chiar dacă în funcția de regizor acționează uneori un actor, un dramaturg, un scenograf care-și asumă atribuțiile regizorului. Care sînt acestea ?

Pentru că ni se par foarte limpede definite și sistematizate, ne permitem să reproducem din lucrarea distinsului teatrolog francez Denis Bablet, *La Mise en scène contemporaine* [6], atributele esențiale ale regiei, lămuritoare și pentru clarificarea unor aspecte privind raportul text-spectacol :

„Oricît de fidel ar voi să fie cineva față de opera dramatică și de intențiile autorului ei, a pune în scenă înseamnă mai întîi *a opta* (s.a.) pentru o concepție personală asupra piesei căreia dorește să-i dea viață scenică. Înseamnă *a lua poziție*. Înseamnă a folosi în serviciul acestei opere și al concepției pe care o are despre ea mijloacele de expresie pe care le pune la dispoziție teatrul. *A ordona* și *a coordona*, pentru a insufla spectacolului unitatea artistică, condiție a eficacității sale. Înseamnă *a conduce* și *a anima*.

A pune în scenă înseamnă, în fine, a conferi reprezentației și ansamblului elementelor sale (loc scenic, joc actoricesc, lumină, muzică de scenă etc...) *stilul* care va permite ajungerea la spectator sub un anumit unghi voit. Înseamnă a instaura *un raport* între piesă și public.

O operă — un public. Regizorul este intermediarul, mijlocitorul între aceste două date care-i orientează demersul și-i determină sarcina. Muncă de traducere pe scenă, sau de adaptare, care implică reflexiune și se deschide spre creație. *Regizorul este autorul spectacolului.* (s.n.) Oricît de umil ar fi, oricît de respectuos s-ar voi, reprezentația mărturisește estetica sa personală, conștientă sau inconștientă."

„Nu există regie invizibilă" — conchide Denis Bablet, rezumînd de fapt o întreagă problematică a artei teatrale, obiect a numeroase și uneori interminabile discuții în epoca contemporană.

Discuțiile și uneori disputele au avut de multe ori drept obiect problema primatului — cine e factorul prim, sau primordial, al spectacolului : dramaturgul, actorul sau regizorul ? — și au fost generate mai puțin de condițiile și principiile obiective ale artei teatrale, cît de jocul subiectiv al orgoliilor și demnităților lezate. Sigur, dorința de afirmare, de liberă manifestare a personalității e un atribut firesc al oricărui artist. În complexa și colectiva artă a teatrului, unitatea și armonia ansamblului constituie legea de fier a valorii artistice.

*

În lumina acestor considerații generale privitoare la raporturile dintre text și spectacol, la dezvoltarea artei teatrale a epocii noastre, ni se pare limpede că a vorbi despre teatrul unei epoci înseamnă a avea în vedere nu numai dramaturgia apărută în perioada respectivă, ci și reprezentarea ei scenică, modul în care operele dramatice au căpătat viață scenică în diferite viziuni regizorale, actoricești, scenografice. Înseamnă, totodată, a avea în vedere întreaga

[6] Denis Bablet, *La Mise en scène contemporaine*, I, 1887—1914, Paris, La Rennaissance du Livre, coll. Dionysos, 1968, p. 7.

Scanned with OKEN Scanner

activitate a teatrelor, de valorificare scenică a operelor dramatice clasice, naţionale şi universale, reprezentînd noi concepţii şi viziuni, puncte de vedere noi, actuale, ale regizorilor, actorilor, scenografilor din România socialistă. Teatrul românesc de azi, instituţie de cultură şi de educaţie socialistă, este depozitarul celor mai valoroase tradiţii şi al celor mai înaintate cuceriri ale culturii teatrale naţionale şi universale. El este totodată laboratorul de creaţie al noii dramaturgii, al pieselor autorilor contemporani, care reflectă contradicţiile specifice epocii noastre, problematica societăţii socialiste în dinamica dezvoltării ei revoluţionare, conturînd profilul moral, spiritual, al omului acestor vremuri, angajînd dezbateri pasionate şi pasionante despre responsabilitatea civică şi etică a individului faţă de colectivitate. Punînd în scenă piesele contemporane, regizorii, actorii, scenografii acţionează în deplină conştiinţă a răspunderii lor, încercînd să dea viaţă scenică acestui tumultuos univers spiritual al omului de azi. În realizarea spectacolelor cu piese clasice, naţionale şi universale, se exprimă aceeaşi conştiinţă a răspunderii profesionale, civice şi etice a regizorului, a celorlalţi artişti, conştiinţă puternic marcată de spiritul epocii şi al societăţii româneşti contemporane în drumul ei spre socialism şi comunism.

O privire istorică asupra teatrului românesc contemporan distinge cîteva faze şi aspecte caracteristice ale *dezvoltării artei scenice în raporturile sale cu dramaturgia, cu operele dramatice reprezentate*. Complexitatea şi diversitatea fenomenului artistic nu permit stabilirea unor graniţe, a unor delimitări precise în apariţia, manifestarea unor tendinţe sau orientări. Dominanta unora sau a altora la un moment dat îngăduie însă unele distincţii.

Transformările politice, economice şi sociale care s-au petrecut după Eliberarea ţării şi după cucerirea puterii de către masele populare, transformări determinante pentru întreaga viaţă culturală şi artistică a României, s-au reflectat şi în viaţa teatrală, în evoluţia dramaturgiei, a teatrului ca instituţie şi ca artă.

Se urmărea instaurarea unui spirit ştiinţific în procesul de elaborare şi realizare a spectacolului, la baza acestuia aflîndu-se analiza profundă a textului, a sensurilor şi implicaţiilor sale, a raporturilor sale cu realitatea, evidenţiindu-se semnificaţiile sociale esenţiale. Spectacolul căuta să pună în lumină tocmai aceste semnificaţii, uneori chiar cu unele exagerări sociologiste. Documentarea *la faţa locului*, acolo unde era posibil, pentru piesele cu temă actuală, *documentarea istorică, iconografică, bibliografică*, atunci cînd era socotită necesară — metoda a intrat ca parte componentă a procesului de pregătire a spectacolului, de elaborare a concepţiei regizorale, de compunere a rolurilor, de creare a scenografiei. Munca actorului a dobîndit o bază teoretică şi practică mai ştiinţifică prin studierea sistemului lui Stanislavski — studiere care, din păcate, fetişizînd anumite aspecte ale sistemului fără a aprofunda spiritul său creator în ansamblu, a dat rezultate parţiale, incomplete, creînd şi unele nejustificate idiosincrasii.

Se redescoperea într-un fel, la o altă scară istorică, şi se relua drumul parcurs de arta scenică, în pragul secolului nostru, în căutarea realismului, trecînd prin unele excese ale naturalismului. Realismul psihologic caracteriza în bună măsură jocul actorilor. Decorul şi costumele urmau calea reconstituirii, a reproducerii cît mai exacte a ambianţei şi a obiectelor reale, uneori pînă în cele mai mici amănunte. Regia urmărea realizarea ansamblului, lucrînd cu toţi colaboratorii — scenografi, actori, maiştri de lumini, compozitori etc. — pentru armonizarea şi omogenizarea întregului în vederea reliefării cît mai

Scanned with OKEN Scanner

limpezi și nuanțate a bogatului fond de idei și sentimente al operei dramatice, a sublinierii intențiilor autorului.

Este perioada în care regizorul Sică Alexandrescu a realizat pe scena Teatrului Național din București memorabilele spectacole cu operele lui I. L. Caragiale : *O scrisoare pierdută* (1948), *O noapte furtunoasă*, precedată de *O seară la Union* (schițe dramatizate — 1949), *D-ale carnavalului* (1951), restituind astfel publicului, într-o concepție care dezvolta în mod creator tradiția realistă a interpretării, capodoperele comediei satirice românești. Noutatea spectacolelor consta, în primul rînd, în precizarea apartenenței sociale a personajelor și, odată cu aceasta, în reliefarea semnificațiilor social-politice ale textelor, cu o atenție la nuanță în rostirea replicii, cu un simț al umorului, al ritmului, al situației comice, rar întîlnite. La școala comediilor lui Caragiale și sub bagheta de mare virtuozitate a lui Sică Alexandrescu s-a format „echipa de aur" a Teatrului Național, care a ținut an de an afișul comediilor caragialiene, ajungîndu-se aproape la o identificare a unor actori cu anumite roluri. Astfel, mulți ani de zile, Zaharia Trahanache sau Jupîn Dumitrache au fost prezenți pe scenă în întruchiparea lui Alexandru Giugaru ; Ghiță Pristanda, ca și Nae Ipingescu trăiau, spre desfătarea publicului, sub înfățișarea dată de Marcel Anghelescu ; Cetățeanul turmentat își molfăia replicile cu aplombul lui Costache Antoniu ; Niki Atanasiu era cînd demagogul gazetar Nae Cațavencu, cînd îndrăgostitul veleitar Chiriac, în timp ce pătimașa „damă bună", Coana Joițica, își găsise interpreta plină de umor și de temperament în frumoasa Elvira Godeanu. Cel mai solid construit dintre aceste spectacole caragialiene, *O scrisoare pierdută*, s-a menținut în repertoriul Teatrului Național, cu unele intermitențe datorate necesității unor înlocuiri parțiale în distribuție, timp de mai bine de 20 de ani. Ultimele reprezentații au fost date paralel cu reprezentațiile noului spectacol, realizat pe scena Teatrului Bulandra în 1972, în regia lui Liviu Ciulei.

A fost un eveniment important, cu multiple semnificații în viața teatrală românească. Noul spectacol ducea mai departe exegeza întreprinsă de Sică Alexandrescu și echipa Teatrului Național asupra textului lui Caragiale, contribuția sa novatoare fiind una de nuanță mai curînd decît de substanță. Dar cît de nou sunau replicile binecunoscute în rostirea noilor interpreți ! Cîte fațete noi ale personajelor, ale relațiilor dintre ele, ale lumii lor interioare dezvăluiau noile intonații, noul mod de frazare ! Coexistența celor două spectacole a fost o demonstrație elocventă a posibilității realizării unor opere teatrale diferite, pe baza aceluiași text, fiecare avîndu-și valabilitatea și legitimarea artistică. A fost, de asemenea, o demonstrație a vitalității inepuizabile a operei marelui clasic român, sursă de creație permanentă pentru talentele artistice cele mai diferite.

O asemenea dovadă avea să ofere, la scurt timp după aceea, un nou spectacol cu piesa *O scrisoare pierdută*, realizat la Teatrul Național din Iași în regia Ancăi Ovanez, într-o modalitate esențializată, în care nu amănuntul concret era exploatat, ci semnificația. O fanfară care traversa scena la începutul și sfîrșitul fiecărui act, prefigurînd finalul de carnaval al comediei, automatismul micilor politicieni și demagogia rapace a celor mari, înfruntarea taberelor din timpul întîlnirii electorale, dezlănțuirea patimilor și potolirea lor — totul urmărea evidențierea caracterului derizoriu, de bîlci jalnic, al alegerilor de altădată, de pe poziția de ironie acidă. Capodopera lui Caragiale continuă să stimuleze fantezia regizorilor, a actorilor și scenografilor, bucurîndu-se totdeauna de interesul publicului, replicile sale nemuritoare dobîndind de fiecare dată noi rezonanțe în conștiințele spectatorilor din toate generațiile.

Scanned with OKEN Scanner

Un moment important în valorificarea scenică a operei lui Caragiale l-a constituit spectacolul *D-ale carnavalului*, pus în scenă de Lucian Pintilie la Teatrul Bulandra, în decorurile lui Liviu Ciulei și Giulio Tincu, în 1966. Analiza profundă a semnificațiilor textului, a universului social și moral al personajelor și căutarea unor mijloace de expresie care să acționeze cu o forță de șoc revelator asupra publicului au determinat realizarea unui spectacol de o mare expresivitate, în care sordidul ambianței exterioare era ecoul sordidului din universul lăuntric al personajelor, exprimat în comportamentul acestora, situațiile de un comic enorm fiind exploatate pînă la limită pentru a dezvălui ridicolul unei lumi de la periferia unei societăți stratificate, ridicol din care nu lipsea totuși o notă de adîncă tristețe. O distribuție de valoare — Toma Caragiu, Octavian Cotescu, Marin Moraru, Gina Patrichi (o neuitată Mița Baston, comic-dramatică), Rodica Tapalagă, Ștefan Bănică, Aurel Cioranu — a dat viață scenică substanțială personajelor lui Caragiale, în viziunea regizorului Lucian Pintilie, învingînd prejudecata inferiorității acestei comedii — considerată de unii o simplă farsă bine construită — în ansamblul operei caragialiene și construind un succes durabil al teatrului românesc contemporan. Se deschidea astfel o nouă fază în exegeza scenică a comediilor lui Caragiale, o fază de aprofundare a realismului și de dezvoltare a expresivității spectacolului.

Căutarea realismului, înțeles atunci ca o reflectare veridică a realității pînă la reproducerea amănuntului concret de viață, atît în ambianța scenică (decor) cît și în jocul actorilor, a avut rezultate notabile într-un șir de spectacole realizate pe parcursul primului deceniu de după Eliberare. Nu se poate vorbi de o uniformizare a concepțiilor și a realizărilor de artă scenică, așa cum ar putea părea unor cercetători grăbiți. Patosul revoluționar al unor spectacole ca *Trenul blindat* de Vsevolod Ivanov sau *Ruptura* de Boris Lavreniev, realizate pe scena Teatrului Armatei de regizorul Alexandru Finți, coexista cu poezia elegiacă a spectacolului *Trei surori* de A. P. Cehov, realizat în regia lui Moni Ghelerter la Teatrul Național din București (cu neuitatul „trio" al surorilor : Aura Buzescu, Elvira Godeanu, Maria Botta și cu strălucitorul N. Bălțățeanu în rolul colonelului Verșinin). Dramaturgia nouă românească, inspirată din transformările sociale de imediată actualitate, cu conflicte deschise, tranșante, reprezentînd prin personaje chintesențiale forțele sociale în luptă, își căuta drumul spre profunzimile și complexitățile conștiinței omului contemporan. *Mielul turbat* de Aurel Baranga reprezintă primul succes al comediei satirice de actualitate, bucurîndu-se la premieră de contribuția pricepută a regizorului Sică Alexandrescu, exersat la școala comediilor lui Caragiale, și de „echipa de aur" a interpreților de comedie ai Teatrului Național (Grigore Vasiliu-Birlic realizînd un Spiridon Biserică plin de haz și de înțelepciune populară). *Citadela sfărîmată* de Horia Lovinescu (1955), pe aceeași scenă, în regia lui Moni Ghelerter și cu o distribuție de mare valoare, în frunte cu Lucia Sturdza-Bulandra, neegalată pînă acum în rolul savantei Dinescu, aducea conflictul social în zona conflictului de idei, deschizînd o etapă nouă în dramaturgia românească socialistă. Spectacolul, urmărind semnificațiile sociale și totodată adevărul psihologic al personajelor, izbutea să creeze și o ambianță sugestivă prin decorul expresiv al lui Al. Brătășanu. Modificările acestuia pe parcursul reprezentației reflectau o întreagă evoluție istorică în imaginea „casei Dragomirescu", locurile goale ale tablourilor marcate pe pereți constituind un simbol viu al decrepitudinii unei clase, a unei lumi.

Saturația scenei românești de reproduceri și reconstituiri (să ne amintim de spectacolul cu *Cetatea de foc* de Mihail Davidoglu, în care, atît pe scena

Scanned with OKEN Scanner

Teatrului Național din Cluj, cît și pe aceea a Teatrului Național din București, se încerca să se reproducă imaginea unui furnal în plină activitate), de aglomerarea cu amănunte concrete care să dea spectatorilor sentimentul vieții reale cerea imperios o reînnoire, ca orice tendință excesiv exploatată. Reacția se simțea în aer. Semnalul „reteatralizării" teatrului a fost dat prin publicarea unor articole în revista „Teatrul", proaspăt înființată (în anul 1956), de către Liviu Ciulei (regizor, scenograf, actor) și Radu Stanca (regizor, poet, dramaturg). Dar semne ale primenirii începuseră să se manifeste în unele spectacole, îndeosebi în scenografia bazată mai mult pe sugestie decît pe reproducerea concretă, materială, a unui artist ca Toni Gheorghiu. Hotărîtor în impunerea unui nou punct de vedere asupra realismului scenic a fost spectacolul cu piesa *Domnișoara Nastasia* de G. M. Zamfirescu (decembrie 1956), pus în scenă de regizorul Horea Popescu (unul dintre proaspeții pe atunci absolvenți ai facultății de regie), în decorul deschis, încărcat de poezie și forță sugestivă, lipsit însă de amănuntele exacte ale unei reconstituiri, al lui Teodor Constantinescu.

Fără a arunca peste bord ceea ce cîștigase pe planul implicării în problematica socială a actualității, teatrul pornea să-și regăsească mijloacele *specifice*, limbajul propriu, reînnodînd firele rupte cu o întreagă orientare a artei scenice mondiale, al cărei drum îl deschiseseră la începuturile secolului Edward Gordon Craig și Adolphe Appia. Teatralizare sau re-teatralizare (dealtfel, însuși termenul fusese lansat la începutul secolului de Georg Fuchs în lucrarea sa *Revoluția teatrului — Die Revolution des Theaters*, 1909 — și fusese folosit la noi în țară de Ion Sava, talentat animator și adept al „teatrului teatral", îndată după Eliberare), orientarea aceasta a marcat o nouă fază în dezvoltarea teatrului românesc contemporan. Evitînd, așadar, reproducerile și reconstituirile, căutînd reinstaurarea convenției, a simbolului, a elementului esențial, a unei expresivități vizuale în primul rînd, acordînd atenție dezvoltării întregului aparat de expresie al actorului și îndeosebi expresiei corporale, repudiind psihologizarea excesivă în favoarea dezvoltării mișcării scenice, reteatralizarea a însemnat o dezvoltare fără precedent a mijloacelor de expresie specific teatrale, materializată în cîteva spectacole-eveniment, ca *Umbra* de Evghenii Șvarț, *Cum vă place* de Shakespeare (1961), în regia și scenografia lui Liviu Ciulei, la Teatrul Bulandra (acest spectacol a stîrnit discuții aprinse în presa de specialitate și în rîndurile spectatorilor, prin chiar aglomerarea de efecte convenționale eteroclite, reprezentînd un „manifest" al teatralității, pornind de la însăși ideea lui Shakespeare „lumea întreagă e o scenă"); *Gîlcevile din Chioggia* de Carlo Goldoni, realizat de Dinu Cernescu la Teatrul Național din Craiova; *Baia* de Maiakovski, în regia lui Horea Popescu.

E interesant de remarcat că „reteatralizarea" scenei românești s-a petrecut în afara sau, în orice caz, nu într-o legătură organică cu dezvoltarea dramaturgiei contemporane. Majoritatea spectacolelor realizate de adepții fervenți ai teatralității au avut la bază opere ale dramaturgiei universale, clasice sau contemporane. Totuși, dramaturgia română contemporană a beneficiat indirect de această lărgire a capacității de expresie a artei scenice, dramaturgii căutînd, la rîndul lor, o diversificare a mijloacelor și a modurilor de exprimare, piesele devenind mai „scenice", mai apte a se transforma în spectacol. Dramaturgia a mers, în această perioadă, spre o aprofundare a investigației artistice a conștiinței omului contemporan, angajînd dezbateri de idei, dezbateri pe planul etic al noilor relații ce se stabileau și se dezvoltau în societatea românească. Punerea în scenă a noilor piese românești a beneficiat în mod evident de cîștigurile dobîndite de arta scenică, ele sporind în ex-

Scanned with OKEN Scanner

presivitate, în putere de sugestie, în concentrarea jocului actoricesc asupra tensiunii ideilor. *Hanul de la răscruce* de Horia Lovinescu, imagine simbolică a forțelor sociale ale lumii contemporane, *Surorile Boga* de același autor, prezentată întîi la Constanța, apoi la București, *Ferestre deschise* de Paul Everac, aducînd în scenă lumea complexă a cetății cocsului de la Hunedoara sub forma reportajului dramatic, în regia lui Horea Popescu, *Vlaicu și feciorii lui* de Lucia Demetrius, adîncind procesul de conștiință al țăranului în trecerea spre agricultura cooperativizată, în interpretarea emoționantă, masivă, dramatică a lui Ștefan Ciubotărașu și regia lui Horea Popescu, la Teatrul Bulandra ; *Passacaglia* de Titus Popovici, pusă în scenă de Liviu Ciulei la același teatru — iată cîteva exemple dintre cele mai caracteristice pentru valorificarea scenică a noii dramaturgii românești prin participarea celor mai bune forțe artistice ale teatrelor. Aceasta a constituit totodată un stimulent pentru creația dramaturgilor. Punerea în scenă a unei piese noi românești însemna și o colaborare a regizorului cu dramaturgul, pentru desăvîrșirea textului pentru scenă, pentru convertirea imaginii literare în imagine scenică, dramatică, operîndu-se uneori tăieturi, adăugiri, restructurări.

Uniți la început în jurul lozincii „reteatralizării", cu o poziție violent polemică față de realismul amenințat de platitudinea reproducerii realității din perioada anterioară, regizorii și scenografii și-au diversificat apoi căutările în direcții corespunzătoare propriei personalități. N-au lipsit din aceste căutări unele excese, în direcția estetismului, a unei teatralități „pure", devenite scop în sine ; n-au lipsit influențele unor orientări care au făcut „vogă" în Occident, fie odată cu redescoperirea lui Antonin Artaud, militantul „teatrului cruzimii", al ritualurilor teatrului magic, fie odată cu apariția unor companii sau grupări profesînd metode noi și o nouă concepție despre teatru, ca artă de participare colectivă ; n-au lipsit pledoariile pentru independența totală a regizorului și deci a artei teatrale față de text (ceea ce n-ar fi avut nimic absurd, dacă regizorul ar fi putut deveni autorul integral al spectacolului, inclusiv al bazei sale dramatice, cum preconiza Gordon Craig). Dincolo de toate aceste excese și de altele, și în ciuda lor, arta teatrală românească s-a dezvoltat și s-a diversificat în toate instituțiile răspîndite pe teritoriul țării și desfășurînd o activitate permanentă, atît în limba română, cît și în limbile naționalităților conlocuitoare (maghiară, germană, idiș), animată de nobilul ideal de a sluji la educarea estetică, în spirit patriotic, umanist, a maselor largi din România socialistă. Realismul s-a impus totuși ca orientare dominantă în teatrul românesc, un realism înțeles acum mai larg și mai profund, ca expresie a adevărurilor esențiale despre om și despre viață, despre raporturile individului cu societatea, despre relațiile dintre oameni, dintre clase și categorii sociale, ca atitudine filozofică.

Această înțelegere mai profundă și mai largă a realismului, ca atitudine și expresie artistică a unei filozofii — a filozofiei materialismului dialectic și istoric —, se reflectă și în noile piese apărute în ultimul deceniu, piese care prezintă o mai mare diversitate de modalități artistice, de stiluri, de structuri dramatice și, totodată, o evident mai adîncă pătrundere în procesele realității, în universul moral al omului de azi. Dramaturgi noi s-au alăturat celor care au creat primele opere dramatice inspirate din realitățile revoluționare ale epocii contemporane. Scena românească apare din ce în ce mai mult în cadrul unei conlucrări rodnice între generații, atît pe planul dramaturgiei, cît și al artei spectacolului.

În valorificarea scenică a dramaturgiei, atît a celei naționale cît și a celei universale, clasice și contemporane, poziția creatoare a regizorului este astăzi un bun cîștigat ; scena românească este beneficiara tuturor cuceririlor

Scanned with OKEN Scanner

artei scenice din epoca noastră, diversitatea mijloacelor de expresie fiind nelimitată. Iată, de pildă, spectacolul *Măsură pentru măsură* de Shakespeare, pus în scenă de Dinu Cernescu la Teatrul Giulești, într-o concepție care subliniază semnificațiile politice ale piesei, ca dialectică a puterii și a justiției, folosind măști, păpuși supradimensionate, pantomimă și dans, desfășurînd acțiunea pe întregul spațiu al scenei într-o structură larg generalizatoare. Iată spectacolul aceluiași regizor cu *Hamlet* de Shakespeare în micul spațiu al studioului Teatrului Nottara, folosind elemente de decor cu o simbolistică polivalentă, un spectacol în care tendința de a sublinia și, de fapt, a reduce semnificațiile piesei la cele politice s-a manifestat cu efecte surprinzătoare, dezvăluind noi sensuri, posibile, ale textului, întunecînd sau restrîngînd altele, uneori chiar în dauna complexității și profunzimii poetice și filozofice a piesei. Sigur, aici se ridică — pentru a cîta oară ? — problema limitelor libertății regizorului față de opera dramaturgului. Problemă niciodată pe deplin elucidată, căci rezultatul artistic validează sau invalidează orice aserțiune teoretică. După părerea mea, limitele sînt impuse de însăși opera dramatică, de posibilitățile de interpretare oferite și îngăduite de text. Iar textul capodoperelor oferă posibilități infinite, cu condiția respectării spiritului lor profund umanist.

Cuceriri ale scenei românești contemporane pot fi considerate spectacolele care au redat circuitului viu al teatrului, contactului cu publicul, opere dramatice de seamă, precum *Jocul ielelor* de Camil Petrescu, în regia concentrată, de mare tensiune intelectuală, a lui Crin Teodorescu și în decorul esențializat al lui Teodor Constantinescu (la Teatrul Mic în 1964), sau *Meșterul Manole* de Lucian Blaga (în două versiuni scenice foarte deosebite între ele, ambele valabile : una a lui Dinu Cernescu la Teatrul Giulești, mai poetică, mai apropiată de mitul popular al sacrificiului pentru o idee, alta mai violentă, aspră și șocantă, subliniind măreția construcției ca rezultat al sacrificiului, datorată lui Alexa Visarion la Teatrul Național Cluj-Napoca). Monumentalul spectacol cu piesa *Danton*, de Camil Petrescu, realizat de Horea Popescu în scenografia lui Paul Bortnovski pe scena mare a Teatrului Național din București, poate fi o mărturie a uriașei contribuții pe care arta scenică o poate aduce la materializarea și vehicularea ideilor unei opere dramatice, astfel încît ele să capete viață, substanță concretă și să se transmită publicului într-o comunicare directă, angajînd participarea intelectual-afectivă a spectatorilor. Forța, aș spune, de neegalat, a artei teatrului aduce în fața publicului de azi, în întruchipări vii și convingătoare, eroii Revoluției franceze (Danton — Mircea Albulescu, Robespierre — Radu Beligan), într-un conflict de idei la o tensiune existențială maximă.

Avînd la dispoziție acest imens potențial artistic al scenei românești, dramaturgia contemporană și-a impus cu vigoare și prestanță personajele și problematica în conștiința publicului. Piesa *Acești îngeri triști* de Dumitru Radu Popescu, după lansarea ei de către colectivul Teatrului din Tîrgu-Mureș, în regia lui Eugen Mercus, în 1969 (subliniind poezia aspră a intransigenței tinerești în căutarea fericirii și a purității), a găsit o nouă ipostază scenică la Teatrul Giulești, în regia lui Geo Saizescu. Și cariera scenică a piesei continuă. Poemul dramatic *Matca* de Marin Sorescu a generat mai multe realizări scenice : una la Teatrul Mic, în regia lui Dinu Cernescu, în care simbolurile piesei se materializau în imagini plastice de sorginte populară, interpretarea atingînd rezonanța unei tragedii antice (Leopoldina Bălănuță), alta la Piatra-Neamț, în regia autorului, ajutat de scenografia lui Liviu Ciulei, în care drama era circumscrisă unui context social-istoric mai concret ; alta la Brăila, de mai modestă valoare.

Scanned with OKEN Scanner

Dramaturgia lui Paul Everac, a lui Aurel Baranga, Horia Lovinescu, Marin Sorescu, D. R. Popescu, Iosif Naghiu, Ion Băieşu, dramele de inspiraţie istorică ale lui Paul Anghel, Mihnea Gheorghiu (să ne gîndim la cele două spectacole atît de deosebite realizate la Teatrul Naţional din Bucureşti şi la Teatrul Naţional din Craiova cu drama-spectacol *Capul*, dedicată figurii eroice a lui Mihai Viteazul), Alexandru Voitin sînt prezenţe vii pe scenele teatrelor din România, personajele acestora devenind cunoscute, apreciate de publicul larg sub chipul actorilor talentaţi care le-au dat viaţă, în acţiunile scenice conduse cu pricepere de regizori, în ambianţa scenică sugestivă realizată de scenografi.

Teatrul românesc caută astăzi, în continuare, noi căi de comunicare cu publicul. Noi structuri scenice apar, noi mijloace de implicare a publicului în dezbaterea dramatică. Noua construcţie a sălii studioului Teatrului Bulandra, iniţiată de un mare regizor în 1973, înfiinţarea ulterioară a altor studiouri şi „ateliere" de creaţie teatrală, precum şi numeroasele dezbateri monografice şi tematice cu o largă participare publică, atît în instituţii de teatru specializate, cît şi în cadrul Festivalului naţional „Cîntarea României", deschid noi posibilităţi evoluţiei raporturilor dintre dramaturgie şi spectacol, în ţelul lor comun de a sluji prin teatru educării socialiste a spectatorilor, stimulării gîndirii lor, adîncirii procesului conştient de participare a tuturor cetăţenilor la făurirea socialismului şi comunismului în patria noastră.

Scanned with OKEN Scanner

LITERATURA ROMÂNĂ — UNIVERSALITATE ȘI SPECIFIC NAȚIONAL

de CONSTANTIN CRIȘAN

Naționalitatea unei literaturi este un fenomen remarcabil și existent din punct de vedere spiritual înaintea „instalării" de fapt a literaturii naționale. Existent, mai întîi, prin elementele comune care dezvăluie naționalul. *Limba* este un astfel de element; prin ea se sondează originea și geografia spirituală a unui popor, ea determină, alături de alți factori, tendințele naționalizatoare.

Primii, după marele umanist Nicolaus Olahus, care au observat obîrșia limbii și poporului român, emițînd observații asupra circulației ei pe teritoriul nostru, au fost *cronicarii*. Desigur, unitatea lingvistică a fost observată într-un cadru mai larg și mult mai generos, pe care un istoric literar l-a numit, mai adecvat, *al unității culturii românești*:

„O istorie comparată a modului în care au luat naștere statele naționale ale popoarelor europene va înregistra, ca o trăsătură caracteristică pentru formarea unităților naționale tîrzii, rolul deosebit de important jucat de elementul cultural" [1].

Dar ceea ce trebuie subliniat cu mai multă claritate și forță este că — în cazul unității naționale românești, precedată de unitatea culturală — *un factor de seamă a fost limba*. Dacă anexăm limba peisajului cultural, o facem tocmai pentru că, în perioada veche a culturii românești, ea a fost invocată în vecinătatea revelațiilor naționale, nu de la altitudinea științifică a filologiei și lingvisticii, dar de la observarea unor elemente și particularități, grație mai degrabă pasiunii și bunului simț.

Seria argumentelor în sprijinul latinității limbii române o deschide Ureche:

„...de la rîmleni, ceale ce zicem latină, pîine, ei zic panis, carne, ei zic caro, găină, ei zicu galena, muieria, mulier, femeaia, femina, părinte, pater, al nostru, noster și altili multe din limba latinească, că de ne-am socoti pre amăruntul, toate cuvintele le-am înțeleage" [2].

Și, tot în *Letopisețul Țării Moldovii*, Grigore Ureche — va fi urmat cu aceeași îndîrjire de viitorii cronicari — este cel care, în capitolul „Pentru

[1] Vezi *Aspecte ale unității culturii românești înainte de Unire*, în: Dan Zamfirescu: „Studii și articole de literatură română veche", E.P.L., 1967, p. 26.
[2] Cf. și Al. Piru: *Literatura română veche*, E.P.L., 1962, p. 115.

Țara Ungurească de jos și Ardealul de sus", vorbește despre unitatea neamului și originea sa comună :

„...În țara Ardealului (...) nu lăcuiescu numai unguri, ce și sași peste samă de mulți și români peste tot locul, de mai multu-i țara lățită de români decîtu de unguri... (...) Rumânii, cîți să află lăcuitori la Țara Ungurească și la Ardeal și la Maramoroșu, de la un loc sîntu cu moldovénii și toți de la Rîm să trag." [1]

De aici, pînă la argumente savante, științifice — filologice, lingvistice, istorice — bazate, multe dintre ele, pe cercetarea unor arhive străine — nu e decît un pas. Îl va face Școala ardeleană, în plină epocă de iluminism, al cărei capitol de contribuție românească se integrează sincronic, dar original, specific luminilor europene. Din punctul de vedere al scopurilor urmărite, Școala ardeleană este o puternică *echipă de sociologi*, *nemărturisită* ca atare și desigur *neunitară*, dar militînd, cu mijloace istorice, lingvistice, literare, în vederea realizării unor țeluri precise, sociale și politice. Odată cu Școala ardeleană, putem vorbi în cultura și literatura română de *revelația istoricității*, de aducerea istoricului în planul literaturii. Astfel, dacă în literaturile formate istoricul se juxtapune artisticului, în scopuri pur estetice sau social-estetice, în literatura română, factorul istoric devine —cel puțin în faza Școlii ardelene și, mai tîrziu, a pașoptismului — un coeficient în plus pentru marea democrație a imaginii naționale, o pledoarie pentru unitate națională și independență națională. Mai tîrziu, Eminescu își putea... permite să scrie *Sărmanul Dionis* — spre marea stupoare a lui G. Panu și a altor istorici de la *Junimea*, care „așteptau o descriere minuțioasă a epocii lui Alexandru cel Bun" —, deci o nuvelă poetică *an-istorică* în fond. Pe vremea lui Gh. Șincai și Petru Maior, un scriitor român nu avea „vreme" pentru investigația metafizică. Era epoca literaturii *ca document* (monument) social și Budai-Deleanu a înțeles-o, scriind „jucăreaua" sa. Iată o splendidă dovadă de înțelegere a libertății artistice ca *necesitate*, iar, din punct de vedere social, un *comportament original*, *românesc*, față de istorie, invocată în scopuri funcționale de către cărturarii și literații momentului, mai clar adică, *în scopuri naționalizatoare*.

Teoria specificului național românesc ni se pare că trebuie să înceapă cu acest moment. Cu perioada atît de fertilă, generoasă, a Școlii ardelene, care a semnat o pagină originală de progres și umanism enciclopedic și care — chiar în domeniul literaturii — a constituit o puternică replică românească — poate mai timidă, poate nu atît de diversă stilistic — a iluminismului literar european. Este și concluzia eseului comparatist al lui Dumitru Popovici, *La Littérature roumaine à l'époque des lumières* (Sibiu, 1945), ca și a studiului mai recent al problemei datorat lui Romul Munteanu [2], lucrări din care ar trebui să citățm prea mult pentru a întări, în plus, dovada celor afirmate. Explozia istoricului în filologie, lingvistică, literatură capătă o sinteză originală în unica epopee a culturii românești, *Țiganiada*. De ce Budai-Deleanu a construit aici o uriașă alegorie sau — am fi tentați să spunem — o epopee apocrifă, ascunzînd în fond geneza și dezvoltarea eroismului național românesc ? Nouă ni se pare că a făcut, printr-un subterfugiu estetic frumos, o personificare sui-generis a documentarului istoric, personificare mai aproape de literatură decît directitatea limpede, istoricistă. Dar ceea ce nu

[1] Ibidem.
[2] *Literatura europeană în epoca luminilor*, Editura enciclopedică română, 1971.

Scanned with OKEN Scanner

ne revelă frumosul „poemation eroi-comic-satiric", ne dezvăluie cu prisosință cunoscutul prolog. În el aflăm și motivația istorică și cea estetică :

„Luînd firul istorii neamului nostru românesc, de cînd să au așezat în Dacia, cîți și mai cîți bărbați, cu tot feliul de vîrtuți strălucitori, am cunoaște doară acum, deacă să ar fi aflat între români, din vreme în vreme, bărbați care să fie scris viața lor și cu măestru condeiu împodobindu-le fapte și înălțîndu-i după vrednicie, *să îi fie trimis strănepoților viitori. (...) Și unde aflăm la istorie un eroe asemene lui Ștefan, principul Moldavii, sau unui Mihaiu, domnului Ugrovlahii,* cărora nu lipsea numai un Omer, ca să fie înălțați preste toți eroii". (s.n.)

Citatul învederează și principiul continuității istorice, al trezirii conștiinței naționale prin intermediul literaturii („să fie trimis strănepoților viitori"), iar ultima parte ne relevă că Budai-Deleanu știa foarte limpede care este *întinderea* geografică, istorică, spirituală a românilor, menționînd numele lui Ștefan și Mihai. În același „Prolog", autorul *Țiganiadei* ne prezintă motivul „estetic" al unei astfel de întreprinderi, deturnat, de asemenea, în alegorică modestie :

„...însă, băgînd de samă că un feliu de poesie de aceste, ce să chiamă epicească, poftește un poet deplin și o limbă bine lucrată, nesocotință dar ar fi să cînt fapte eroicești, mai vîrtos cînd nice eu mă încredințăz în putere, *iar neajungerea limbii cu totul mă desmîntă*" [1]. (s.n.)

Mai bine decît oricine, I. Budai-Deleanu ne convinge că *scopul prim* al unei literaturi este *naționalitatea* ; dacă știa sau nu că o altă dimensiune, fundamentală, de asemenea, a unei literaturi, este universalitatea, aceasta are mai puțină importanță. Să remarcăm doar că îndemnul social-istoric de a scrie „Țiganiada" este de natură națională și că paradigmele estetice ale lui Budai-Deleanu sînt luate din literatura universală.

Sentimentul unirii și al unității naționale avea să cunoască o a doua fază importantă, superioară, în epoca pașoptismului. Momentul a fost pregătit și susținut pe linie *culturală* și *literară*. Identificăm în pașoptism tendința puternic națională a literaturii române, care, în pofida unei largi deschideri spre Europa occidentală, își găsește un reazem fundamental în realitățile autohtone.

Redescoperirea cronicilor de către M. Kogălniceanu, a importanței istoriei naționale de către Bălcescu și același Kogălniceanu („Trebuința istoriei patriei ni este neapărată chiar pentru ocrotirea drepturilor noastre împotriva națiilor străine"), invocarea limbii ca argument al unității („eu privesc ca patria mea, toată acea întindere de loc *unde se vorbește românește*, și ca istorie națională, istoria Moldaviei, a Valahiei și a fraților din Transilvania" — s.n. [2]) se constituie implicit ca un apel împotriva „invaziei" traducerilor de mimetism romantic din acea perioadă. *Dacia literară* avea să definească exact această situație :

„Dorul imitației *s-au făcut la noi o manie primejdioasă, pentru că omoară în noi duhul național.* Această manie este mai ales covîrșitoare în literatură. Mai în

[1] *Țiganiada*, Prolog, Ediție și glosar de J. Byck, E.S.P.L.A., vol. I, 1956.
[2] *Cuvînt introductiv la cursul de istoria națională, în Scrieri alese*, Ed. tineretului, 1956, pp. 83, 93.

Scanned with OKEN Scanner

ne revelă frumosul „poemation eroi-comic-satiric", ne dezvăluie cu prisosință cunoscutul prolog. În el aflăm și motivația istorică și cea estetică :

„Luînd firul istorii neamului nostru românesc, de cînd să au așezat în Dacia, cîți și mai cîți bărbați, cu tot feliul de vîrtuți strălucitori, am cunoaște doară acum, deacă să ar fi aflat între români, din vreme în vreme, bărbați care să fie scris viața lor și cu măestru condeiu împodobindu-le fapte și înălțîndu-i după vrednicie, *să îi fie trimis strănepoților viitori. (...) Și unde aflăm la istorie un eroe asemene lui Ștefan, principul Moldavii, sau unui Mihaiu, domnului Ugrovlahii,* cărora nu lipsea numai un Omer, ca să fie înălțați preste toți eroii". (s.n.)

Citatul învederează și principiul continuității istorice, al trezirii conștiinței naționale prin intermediul literaturii („să fie trimis strănepoților viitori"), iar ultima parte ne relevă că Budai-Deleanu știa foarte limpede care este *întinderea* geografică, istorică, spirituală a românilor, menționînd numele lui Ștefan și Mihai. În același „Prolog", autorul *Țiganiadei* ne prezintă motivul „estetic" al unei astfel de întreprinderi, deturnat, de asemenea, în alegorică modestie :

„...însă, băgînd de samă că un feliu de poesie de aceste, ce să chiamă epicească, poftește un poet deplin și o limbă bine lucrată, nesocotință dar ar fi să cînt fapte eroicești, mai vîrtos cînd nice eu mă încredințăz în putere, *iar neajungerea limbii cu totul mă desmîntă*" [1]. (s.n.)

Mai bine decît oricine, I. Budai-Deleanu ne convinge că *scopul prim* al unei literaturi este *naționalitatea* ; dacă știa sau nu că o altă dimensiune, fundamentală, de asemenea, a unei literaturi, este universalitatea, aceasta are mai puțină importanță. Să remarcăm doar că îndemnul social-istoric de a scrie „Țiganiada" este de natură națională și că paradigmele estetice ale lui Budai-Deleanu sînt luate din literatura universală.

Sentimentul unirii și al unității naționale avea să cunoască o a doua fază importantă, superioară, în epoca pașoptismului. Momentul a fost pregătit și susținut pe linie *culturală* și *literară*. Identificăm în pașoptism tendința puternic națională a literaturii române, care, în pofida unei largi deschideri spre Europa occidentală, își găsește un reazem fundamental în realitățile autohtone.

Redescoperirea cronicilor de către M. Kogălniceanu, a importanței istoriei naționale de către Bălcescu și același Kogălniceanu („Trebuința istoriei patriei ni este neapărată chiar pentru ocrotirea drepturilor noastre împotriva națiilor străine"), invocarea limbii ca argument al unității („eu privesc ca patria mea, toată acea întindere de loc *unde se vorbește românește*, și ca istorie națională, istoria Moldaviei, a Valahiei și a fraților din Transilvania" — s.n. [2]) se constituie implicit ca un apel împotriva „invaziei" traducerilor de mimetism romantic din acea perioadă. *Dacia literară* avea să definească exact această situație :

„Dorul imitației *s-au făcut la noi o manie primejdioasă, pentru că omoară în noi duhul național*. Această manie este mai ales covîrșitoare în literatură. Mai în

[1] *Țiganiada*, Prolog, Ediție și glosar de J. Byck, E.S.P.L.A., vol. I, 1956.
[2] *Cuvînt introductiv la cursul de istoria națională, în Scrieri alese*, Ed. tineretului, 1956, pp. 83, 93.

Scanned with OKEN Scanner

toate zilele ies de subt tease cărți în limba românească. Dar ce folos ! că sunt numai traducții din alte limbi, și încă și acele de ar fi bune. Traducțiile însă nu fac o literatură" [1].

Nu putem întîrzia prea mult asupra nemăsuratelor dovezi care unesc în această perioadă literatura cu societatea, care ne dezvăluie limpede că aproape totalitatea cărturarilor epocii vedeau în literatură un liant specific al conștiințelor, o armă de luptă pentru împlinirea visurilor naționale.

C. A. Rosetti își subintitulează „Românul" „diariu politicu, comercial, literar", iar în *programul* acestuia extinde sfera *mesianismului* literar-politic, propriu epocii, la branșa jurnalistului :

„Dacă zilarul (jurnalistul) este pătruns că meseria lui este o preoție, dacă va intra în cămara de lucru cum intră preotul cel adevărat, în altarul bisericei, nu-i va fi tare greu a-și împlini mandatul său."

Iar programul se încheie cu adevărate cuvinte de ordine, cuvinte ce stăruie ca o emblemă mesianică peste cele mai felurite producții literare patruzecioptiste :

„La lucru dar, frați români ! Să ne suim cu mintea mai presus de sfera cea strîmtă a patimilor individuale și, ridicînd în inima noastră un templu Patriei și Libertății, să pășim cu toții înainte." [2]

Dar odată realizate visurile unirii și închegării naționale, dimensiunile sociale și estetice înregistrează alte nuanțe. Conștiința națională presupune o descătușare culturală, intelectuală și, mai înainte de toate, elaborarea unui *spirit critic* românesc. Istorismului — fără să fie exilat definitiv — îi ia, treptat, locul simțul estetic.

Prezența antinomică, din punctul de vedere al filozofiei estetice și sociale, a lui Gherea și Maiorescu, pe terenul culturii și literaturii române, este o pledoarie sociologică dintre cele mai semnificative în lupta care s-a dat la noi pentru *originalitate*, pentru un sigiliu estetic *românesc* al literelor noastre. Trebuie să spunem însă că lupta pentru originalitate nu s-a dat — nici în cîmpul lui Maiorescu, nici în cîmpul lui Gherea — cu argumente estetice întotdeauna originale. Și într-o parte și în alta, replicile erau încărcate uneori de un fond intelectual străin, aplicat însă fundamental realităților autohtone. Studiul lui Maiorescu *În contra direcției de astăzi în cultura română* (1868), venind după dreapta „desființare" a tînguirilor lirice false, veștejite încă în 1867 în *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, arată în ce măsură intelectualul *magistral* se simțea dator în acea epocă să integreze conștiinței naționale, *conștiința estetică*. Privite sub acest unghi, activitățile lui Maiorescu intervin ca o atitudine fermă de asanare a poncifului, a locului comun, atitudine impregnată de visul unui specific național din care să nu lipsească universalul estetic. Pe acest tărîm, Maiorescu se întîlnește cu Gherea, care nu a elogiat niciodată falsa literatură, dar a atras atenția că literatura românească *nu poate fi* — am spune, sintetizînd — *asocială și anațională*.

[1] *Introducție* (la) *Dacia literară*, Iași, 30 ghenarie 1840, în „Din presa literară românească a secolului al XIX-lea", prefață de Romul Munteanu, antologie, note și glosar de Aurel Petrescu, Ed. tineretului, 1967, p. 92.

[2] *C. A. Rosetti, Ginditorul, Omul.* Studiu, antologie și note de Radu Pantazi, Ed. politică, 1969, p. 241.

Scanned with OKEN Scanner

În confruntarea celor două mari opinii de la sfîrșitul veacului trecut, noi vedem simbolica echilibrului literelor românești și începutul de *elaborare a spiritului critic*, în cadrele *sociologiei estetice a bunului simț, ale măsurii și cumpătării*.

Iată de ce, opunîndu-ne concluziilor categorice pe care Ibrăileanu le va formula în 1909 în *Spiritul critic în cultura românească*, — „Românii, care n-au creat aproape nimic, au împrumutat aproape tot" [1] —, vom spune că *direcția nouă* (Eminescu, Creangă, Slavici, Caragiale) [2], inițiată de Maiorescu, implicată în concepțiile opozite ei — dar complementare, dacă le privim în ansamblul literaturii, prin însăși această opoziție — ale aceluiași Maiorescu și ale lui Gherea, reprezintă preliminariile solide ale spiritului nostru critic, care avea să capete o efigie puternic personală în perioada interbelică.

În polemica Maiorescu-Gherea vom găsi enunțuri clare asupra specificului național imanent operei literare: „*Iliada* și *Odiseea* lui Omer nu puteau să ia naștere decît sub cerul Greciei, în mijlocul republicelor veșnic în război ale vechei Elade, între cetățeni a căror mîndrie și libertate era întemeiată pe robie. *Divina comedia* este produsul Italiei ruptă în bucăți, pustiită prin lupta orașelor..." etc., dar și asupra îmbinării acestuia cu universalul artistic: „patriotismul, ca și oricare altă manifestare poate să fie subiectul unei lucrări artistice, numai tratarea acestui subiect trebuie să fie în adevăr artistică" [3]. Prin artistic, Gherea înțelege, fără îndoială, universalul estetic care nu exclude universul moral, specific al unei teme, al unui personaj literar și care capătă o tentă moralizatoare numai atunci cînd *tratarea artistică* este înlocuită cu retorismele locului comun: „în dramele noastre istorico-patriotice-naționale, eroii dramelor rostesc o mulțime de cuvinte patriotice, cuvintele «țara noastră», «România», «vitejia românească» nu mai contenesc. (...) Aceste discursuri ar fi tot așa de bune dacă ar fi rostite de fonografe. *E oare de vină patriotismul?* Firește că nu, ci *tratarea cît se poate de neartistică, de proastă a subiectului*" [4] (s.n.). Fără îndoială, disociind astfel lucrurile, Gherea nu numai că nu dorea, dar respingea moralismul artei — chiar îmbrăcat în adjectivele naționale — în afara criteriului valoric. În viziunea criticului socialist, sentimentele naționale ale unei opere literare nu puteau exclude dimensiunea estetică.

Epoca pașoptistă și deceniile următoare dezvăluie, în forme nuanțate, o explozie a *asimilării*, în Principate și, apoi, în România, a culturii și literaturii universale. Dar, problema asimilării — luată în sensul de circulație a unor opere, în original sau traduceri — nu trebuie confundată cu universalitatea propriu-zisă. În aceste epoci sîntem „universali" prin asimilarea unor forme, genuri, stiluri, dar încă neuniversali, fiind exclusiv specifici, adică *unici* din punct de vedere estetic. Dacă am făcut cîțiva pași în literatura europeană, acțiunea aceasta de pătrundere se datorește folclorului, căci specificul lui *social* și *național* întrunea estetic atributul universalității. Alecsandri a dovedit-o în 1853, publicînd la Paris *Les doïnas, poésies moldaves* (De Soye et Bouchet), reluate apoi într-o nouă ediție în 1855 (în Editura Joël Cherbuliez), urmate, în același an, de „Ballades et Chants populaires de la Roumanie", prefațate de M. A. Ubicini și tipărite în editura E. Dentu.

---

[1] *Op. cit.*, Ed. Junimea, Iași, 1970, p. 26.

[2] cf. și N. Manolescu, *Contradicția lui Maiorescu*, Ed. Cartea românească, 1970, p. 50.

[3] *Personalitatea și morala în artă*, în *Studii critice*, ediție îngrijită de G. Ivașcu, studiu introductiv și note finale de Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Ed. tineretului, 1968, pp. 54—60.

[4] Ibidem.

Scanned with OKEN Scanner

In schimb, trecînd în domeniul literaturii culte, „autotraducerea" lui Bolintineanu *Brises d'Orient, Poésies roumaines* (traduites par l'auteur lui-même — Paris, 1866), în afară de faptul că a fost prefațată generos de un mare comparatist — Philarète Chasles — nu a trezit ecouri critice în lumea literelor franceze, pentru că *Brises d'Orient* erau aproape o *sosie* lamartiniană ; suflului romantic al *Brizelor* le lipsea accentul românesc, ele erau universale, europene, *fără a comunica* în Europa un glas *distinct, original, național*. Argument pentru argument : Alecsandri însuși va demonstra mai tîrziu că scriitorul român poate să fie universal, traducînd, în cîntecele sale, esența aspirațiilor social-naționale ale poporului român, și *ceea ce era foarte românesc* devenea astfel — în țări înnobilate de aceleași năzuințe și idealuri naționale — *foarte european*. Fără nici un efort, în dinamica ideilor intelectuale ale vremii, trebuie să integrăm ideile sociale, politice, tendințele naționalizatoare ale popoarelor europene. Marile spirite românești ale vremii au *simțit* aceasta, chiar dacă nu au simțit-o întotdeauna în mod conștient, declarat programatic. Dar imaginea de ansamblu a dezvoltării moderne, postunioniste a culturii și literaturii românești poartă sigiliul profund al relației *literatură-societate, național(ă)-universal(itate)*. Faptele devin vizibile la o sumară analiză a liricii noastre patriotice, de la D. Bolintineanu la Nichita Stănescu, în cîmpul dramei istorice naționale — de la Barbu Delavrancea la Paul Anghel, în peisajul elaborării spiritului critic românesc, de la Maiorescu și Gherea pînă la Lovinescu și G. Călinescu. Iar poezia eminesciană, zona interbelică a literelor românești, eflorescența romanului nostru în această perioadă indică un adevăr incontestabil : setea de universalitate a literaturii române s-a produs în condițiile maturizării estetice, nu prin asimilarea bibliografiei literare universale, dar prin „înfățișarea" *omenescului universal în veșminte românești*. Romanele lui Rebreanu sînt o voce distinctă a psihologiei noastre țărănești în peisajul european, Tudor Arghezi revoluționează limbajul poetic în forme și structuri foarte moderne și specific românești, iar cine poate afirma în continuare că Ion Barbu este un Paul Valéry român o face în virtutea unui reprobabil și învechit loc comun. El reprezintă sinteza (explozivă) a modernismului românesc, născut între granițele — deschise — ale culturii române și adaugă încă o dovadă la originalitatea noastră în planul literaturii europene.

Așa cum Eminescu se constituie în timp în icoana ultimului mare romantic european — pe drept așezat de Rosa del Conte între cei mai mari romantici ai veacului [1] — aducînd o perspectivă românească originală, chiar și prin această instalare tardivă în peisajul romantismului universal, tot astfel Bacovia este, în plan universal, ultimul mare simbolist, dar, chiar în acest plan, el trebuie considerat ceea ce a fost, de fapt : un mare poet modern, cîntînd, în acorduri specifice, tristețile generate de Cetatea burgheză românească. O *cetate* care nu este, *nu era*, desigur, aceeași cu cetatea burgheză italiană sau franceză — a aceleiași epoci. Blaga și-a sintetizat filozofia ca poet și a făcut aceasta acordînd dimensiuni lirice vaste propriului său concept : al *spațiului mioritic*. În acest spațiu construiește Blaga imensa *metaforă a destinului creator*, căreia i se subordonează în fond întreaga sa poetică. Există tot atîta filozofie cîtă sociologie în această frază a lui Blaga din *Trilogia culturii* : „Cultura e condiționată de începerea în lume a unui nou *mod*, mai profund și în aceeași măsură mai riscat, *de a exista*" [2]. Și identificăm în *ori-*

[1] Vezi *Mihai Eminescu o dell'Assoluto*, Societa Tipografica Editrice Modenese, Modena, 1962.

[2] *Op. cit.*, E.L.U., 1969, p. 367 (subl. L.B.).

Scanned with OKEN Scanner

zontul existențial de care vorbește filozoful, adăugînd că fără acesta „cultura nu s-ar fi ivit niciodată, oricît geniu ar fi tresărit sub țeasta umană“ [1], necesitatea *plaiului*, a spațiului socio-temporal care determină cultura, literatura.

Problema întrepătrunderii dintre specific național și universal l-a preocupat adînc pe Blaga și, dacă referirile directe la literatură ne lipsesc, ele pot fi suplinite minunat de admirarea descriptivă a profilului particular al icoanelor pe sticlă :

„Românul realizează în icoanele pe sticlă, sau pe lemn, figurația umană și supraumană de înfățișare stihială (...) Farmecul cu totul particular al acestor icoane se datorește unor interferențe de tendințe polare : năzuința stihială, hieratică, nu e rece dusă pînă la capăt, ci e atenuată prin contraponderea tehnicei organice.“ [2]

O sinteză materialist-istorică a civilizației românești va remarca adevărul de necontestat că întreaga istorie a culturii și literaturii române exprimă, în evenimentele cele mai de seamă ale ei, ca și în realizările „de toate zilele“, un echilibru între imaginea psihologiei naționale și secvențele universalității estetice. Lovinescu este autorul unei astfel de întreprinderi (*Istoria civilizației române moderne*), în cadrul căreia însă oponentul lui Ibrăileanu cade exact în eroarea acestuia, considerînd civilizația românească, aproape în totalitatea ei, de extracție apuseană. Pentru Lovinescu, sămănătorismul și poporanismul, în luptă cu modernismul, constituiau modele perfecte ale „curentului prin care s-a consumat la noi conflictul milenar al forțelor de progres și [forțelor de] inerție“ [3]. Autor și partizan al sincronismului, Lovinescu nu putea să vadă că, în opoziția dintre aceste curente, se realiza *echilibrul între antiteze*, că sămănătorismul și poporanismul semnaseră o pagină pătimașă la teoria specificului național și că modernismul nu îmbrăca întotdeauna voci minore, de mimetism „european“ mai mult sau mai puțin tardiv.

O lege a compensațiilor, dintre estetic și social, dintre specific național și universal, a prezidat aproape dintotdeauna destinele literaturii române. Literatura română interbelică a fost sincronă cu marile realizări literare ale lumii din aceeași epocă, dar a păstrat specificul românesc, mai mult l-a adîncit, l-a redefinit, i-a acordat acestuia noi dimensiuni.

Să citim, oare, într-o astfel de atitudine o tendință de perpetuă *clasicitate*, proprie spiritului românesc ? O monografie a clasicismului românesc [4] ne îndeamnă la un astfel de răspuns. Dar dacă adoptăm acest răspuns, cum explicăm desfășurarea impetuoasă a formelor moderniste, a avangardei și suprarealismului românesc ? Pe de altă parte, „rezolvă“ sincronismul lovinescian exuberanța și originalitatea suprarealismului românesc ? Nu putem să nu reținem din *Istoria* lui Călinescu fraza, devenită aproape citat comun în literatura noastră critică : „Suprarealismul român este, prin Urmuz, anterior celui francez și independent“ [5]. Singură, anterioritatea unui fenomen estetic asigură originalitatea ?

Geneza formelor stilistice, programul estetic și comportamentul individual și colectiv al avangardei românești sînt cîteva din elementele profund deosebitoare față de avangarda literară occidentală. Sociologic și estetic, acestea din urmă erau cercuri definitiv închise celor ce refuzau programul și — în

---

[1] Ibidem.
[2] *Duh și ornamentică*, în *Spațiul mioritic*, *op. cit.*, p. 215.
[3] *Op. cit.*, p. 6.
[4] Vezi D. Păcurariu, *Clasicismul românesc*, Ed. Minerva, 1971.
[5] *Op. cit.*, p. 804.

Scanned with OKEN Scanner

mare parte — ele negau orice alte entităţi spirituale anterioare sau contemporane. Cu alte cuvinte, din sînul lor era exclusă tradiţia ; avangarda românească, mai tîrziu suprarealismul, acuză specificităţi profund româneşti : Geo Bogza se dovedeşte a fi un poet al revoltei, iar *Poemul invectivă* (Ed. *unu* — 1930) sau *Ioana-Maria* — pe care M. Blecher îl transcria cu extaz — angajează „omul în marile mişcări ale cosmosului“ [1] ; repetiţia onomastică este o metaforă citadină, dar în ea respiră parcă sufletul satului românesc, interferat marilor cardinale ale vieţii, ale omenescului universal [2].

Avangardismul, suprarealismul au coexistat în timp şi în spaţiu cu marile voci ale literelor româneşti interbelice ; ele au adăugat nuanţe specifice unui peisaj specific, în care diversitatea stilurilor şi formelor stilistice, paleta modernă a cuprinderii realului n-au exclus *osmoza dintre autohton şi universal.*

Dar, presupunînd că universalul, universalitatea au fost definite, ce este, ce însumează specificul naţional românesc ? Iată un domeniu în care orice posibilităţi de *metrie* sînt excluse : filozofii culturii, antropologii, sociologii, esteticienii nu au fost niciodată unanimi în această privinţă, dar au concordat — cel puţin — asupra unor trăsături generale. Fiindcă, declinînd termenul, noi îl raportăm mai mult sau mai puţin conştient unor elemente „sociometrice“ ale naţiunii române. Care sînt aceste elemente, *cum* şi în ce *măsură* au fost ele transferate în artă, în literatură ? Arta, literatura nu au inoculat la rîndu-le *ceva* din puterea lor magică fizionomiei poporului român ? Transferul a fost şi este reciproc, dar ponderea este, va rămîne, aici, a subiectului — naţiunea — şi aceasta este mai uşor definibilă. Un filozof contemporan, Athanase Joja, a identificat următoarele „note componente“ în *fizionomia morală* a poporului român :

„— precumpănirea raţiunii, raţionalism *(lato sensu),*
— realism
— sentiment viu al naturii
— melancolia doinei
— umor şi vivacitate
— sentiment naţional, adînc, dar sobru însoţit de
— un spirit de largă toleranţă
— putere remarcabilă de absorbţie
— spirit de măsură şi înţelegere concretă a situaţiilor
— refuzul misticismului“.

„Firește — adaugă filozoful — acestea sînt numai unele din notele componente ale fizionomiei poporului român, şi care ni s-au părut a fi cele mai caracteristice.

Firește — continuă Ath. Joja — ele se încadrează în tonalitatea *general-umană,* ca şi în cea proprie unei epoci istorice sau unui ansamblu teritorial vast. Fiecare sau mai multe din notele de mai sus se regăsesc, fără îndoială, în fizionomia morală a altor popoare. Credem însă că totalitatea notelor de mai sus caracterizează poporul român, formînd specificul spiritual în marea familie a popoarelor lumii“ [3].

Să adăugăm acum o definiţie în plus a *universalului* operei de artă. Ea aparţine lui G. Călinescu : „opera de artă este (...) universală prin putinţa

---

[1] Pentru informaţii mai ample — idei suplimentare în spiritul tezei noastre —, vezi Ion Pop : *Avangardismul poetic românesc,* Eseuri, E.P.L., 1969.

[2] Ibidem.

[3] *Profilul spiritual al poporului român,* în *Logos şi ethos,* Ed. politică, Buc., 1967, pp. 289—290.

Scanned with OKEN Scanner

de a fi retrăită în multe momente istorice" [1]. Foarte simplă în fond, fraza aceasta ne revelă sentimentul *duratei* unei opere universale, implicînd totodată caracterul mutabil al valorii ei estetice şi sociale.

Se ştie că literatura, cultura în general sînt anterioare culturii şi literaturilor naţionale. Homer, Omar Khayyam, Firdousi aparţin *unor popoare*, nu unor naţiuni constituite şi cu atît mai puţin unor literaturi naţionale. Dar absenţa acestora, la vremea cînd ei au creat, nu a impietat cu nimic asupra valorii interioare a operei lor, valoare care a fost redimensionată — mai tîrziu — de fiecare epocă sau ţară în parte. Ideea de cultură şi literatură naţională este un produs al istoriei sociale, un cîştig al civilizaţiei, dar este — în ordine cronologică — un produs *secund*.

Judecată în planul filozofiei sociale, naţionalitatea literară s-a impus ca o necesitate crescîndă, în lupta pentru independenţa spirituală a naţiunilor. Fiindcă naţiunile au descoperit — cu deosebire în epoca modernă — că jugul spiritual valorează în ultima instanţă cît jugul material sau că, în orice caz, al doilea descinde din primul şi — după cum realitatea a dovedit —, viceversa. Sub acest raport, specificul naţional este o *imagine* latentă a *luptei pentru libertate* naţională, pentru *egalitate în concertul spiritualităţii universale*. Mai mult sau mai puţin mărturisită, această teleologie a specificului naţional *se simte* în totalitatea studiilor româneşti. Sociologia literaturii, estetica nu pot fi văduvite de o asemenea perspectivă. Cu atît mai mult astăzi, cînd spiritul cooperării internaţionale, în avînt fără precedent, tinde spre cunoaşterea tot mai adîncă, şi în imagini tot mai autentice, a popoarelor care *se recomandă* în veşmintele lor social-politice şi spirituale diferite, distincte. Aşadar, specificul naţional nu „se împuţinează" azi, ca să împrumutăm un termen al lui Ibrăileanu. Fiindcă el este însoţit pretutindeni de imaginea lui proximă — universul social-politic-spiritual din care se alcătuieşte.

Şi *limba* însăşi a fost, continuă să fie, o expresie directă a lui.

Comentînd *caracterele specifice ale literaturii române*, într-un studiu sintetic remarcabil, Tudor Vianu sugera că în chiar pasta unui scriitor român de limbă franceză — Panait Istrati — nuanţa, accentul românesc sînt incontestabile :

„Acest scriitor a procedat, ca mulţi din înaintaşii lui români, dînd un loc întins în creaţia sa, locuţiunilor şi proverbelor populare. Fiindcă, scriind în limba franceză, *continua să gîndească în româneşte* (s.n.), Istrati a tradus adeseori locuţiunile şi proverbele care-i veneau în minte, şi străinii, care regăseau aceste moduri ale zicerii în franţuzeşte, le-au resimţit ca pe nişte elemente stilistice de o deosebită forţă şi savoare." [2]

Şi T. Vianu citează în acest sens din *Oncle Anghel* : „*Le bon Dieu ne jette pas sur les épaules de l'homme autant qu'il peut porter* (Să nu dea Dumnezeu omului cît poate să ducă), *Chasser l'Impropre* (A goni pe necuratul), *Vers non endormis* (Viermii cei neadormiţi)".

Aşadar, limba „trădează" apartenenţa unui scriitor, îi indică naţionalitatea, fiindcă *logos* este implicat în *ethos*, iar amîndoi aceşti factori se integrează portretului, universului afectiv al unui scriitor. Un scriitor poate să se ex-

[1] Vezi *Din manuscrisele lui George Călinescu* (stabilite de Eugenia Oprescu, în „*Revista de istorie şi teorie literară*", tomul 18, nr. 3/1969, p. 507)

[2] Vezi *Asupra caracterelor specifice ale literaturii române*, în *Studii de literatură română*, E.D.P., 1965, p. 552.

Scanned with OKEN Scanner

prime într-o altă limbă decît cea de baştină, transpunînd în acel alt idiom imagini disimulate ale fizionomiei lui native — naţionale. Lîngă exemplul lui Panait Istrati, adus de Tudor Vianu, am putea introduce o întreagă pletoră de argumente vizibile în personalitatea stilistică a poeţilor români de limbă franceză, de la Elena Văcărescu la B. Fundoianu (Benjamin Fondane) şi Ilarie Voronca [1]. În creaţia lor pot fi întrezărite peceţile stilului — pe care M. Ralea l-a numit sugestiv — *geopsihic*.

Ethosul presupune, aşadar, psihologia, sigiliul psiho-sociologic naţional; iată de ce, judecînd adîncurile relaţiei *specific naţional-universalitate*, factorul social n-ar putea fi în nici un fel exclus. Într-un studiu aplicat la literatura română, Al. Dima a subliniat teoretic acest al treilea factor — factorul social — fără care nici unul din cei doi termeni n-ar avea o existenţă logică [2]. Pledoaria lui Al. Dima este limpede în această privinţă: „Tema şi subiectul literaturii fiind totdeauna antropologice, centrul ei fiind, prin urmare, omul, se înţelege că arta literară nu-l va putea răsfrînge decît prin reflectarea relaţiilor sociale care-l cuprind şi care-l leagă în primul rînd de clasa lui socială în formaţiile social-economice bazate pe clase. Totodată însă, omul, ca subiect literar, aparţine şi unui popor sau unei naţiuni, şi prin aceasta apoi familiei de popoare, lumii întregi sau, cel puţin, unei mari regiuni a acesteia" [3].

* * *

Care sînt accentele noi aduse în sfera conceptului nostru de literatura română contemporană? Raporturile reciproce dintre cei trei factori au căpătat alte nuanţe, alte dimensiuni? Ce mutaţii s-au produs în revalorizarea estetică a literaturii noastre, anterioare momentului 23 August 1944? Care sînt imaginile esenţiale care caracterizează profilul naţional şi universal al literaturii române de azi?

Un prim dat dialectic specific oricărei dinamici literare naţionale este — dacă nu tautologizăm — caracterul de permanentă mişcare, de evoluţie, de redefinire. Ce se redefineşte? Se redefineşte mereu *literaritatea*, ca reflex imediat, secund, al socialităţii; modificarea *specificului social* implică modificarea *specificului literar*. Mutaţiile social-politice inaugurate de actul istoric de la 23 August 1944, de intrarea ţării noastre într-o altă zonă politică — edificarea societăţii noi, socialiste — au avut o replică structurală în planul artei şi literaturii. Arta, literatura au devenit o imagine estetică a noilor realităţi sociale. Dar, desigur, lucrul acesta n-a fost un fenomen spontan, fulgerător: *deus ex machina*. El a însemnat, în fond, un drum dificil, de *redescoperire*, sub alte unghiuri social-politice, a esteticului şi nu toată literatura română a stat, de la început, sub acest semn victorios. Dar dacă *esteticul* a fost redescoperit tîrziu, aceasta s-a datorat unor concepţii eronate care au exultat exclusiv prezentul social-politic, *în afara tradiţiei estetice naţionale*.

Deceniul literar 1940—1950, ca şi o parte din deceniul următor însumează totuşi activităţi literare importante care nu pot fi negate la o cercetare specială [4] şi care n-au exclus din cîmpul lor nici valoarea estetică perenă, nici

---

[1] Am întreprins noi înşine o astfel de cercetare; *Poètes roumains de langue française*, în „Culture française", no. 5/1968, Paris.

[2] Vezi *Social, naţional, universal în literatura română*, în *Conceptul de literatură universală şi comparată*, Ed. Academiei R. S. România, 1967, p. 182 şi urm.

[3] *Op. cit.*, p. 183.

[4] cf. şi Al. Piru: *Panorama deceniului literar românesc 1940—1950*, E.P.L., 1968.

sigiliul, specific, al literaturii noastre, tocmai fiindcă n-au exclus universul tradiţional al culturii române. Adică au recunoscut un principiu dialectic al dezvoltării oricărui fapt de cultură — *principiul continuităţii*. Totuşi, judecînd lucrurile în plan comparatist, unele tendinţe exagerat socializante, vădite în literatura noastră între 1945—1955 şi, în unele cazuri, chiar pînă în 1960, au putut crea imaginea falsă a unei *literaturi socialiste internaţionale*.

Maturizîndu-se — proces care trebuie văzut în toată complexitatea lui, într-o permanentă luptă a contrariilor —, literatura noastră şi-a regăsit vocea specifică, naţională, şi, prin aceasta, a refăcut liantul cu universalitatea. Maturizarea artei, literaturii a fost însă reflexul maturizării politice a societăţii socialiste româneşti. În acest sens înţelegem vorbele pline de miez ale secretarului general al partidului, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, din *Cuvîntare la întîlnirea cu oamenii de artă şi cultură* (10 februarie 1971) :

„Rezultatele obţinute în aceşti ani în dezvoltarea literaturii, muzicii şi artelor plastice din România, la care v-aţi referit, sînt pînă la urmă rezultatul lichidării acelor neajunsuri şi stări de lucruri negative din trecut care încătuşau gîndirea creatoare, posibilitatea de exprimare liberă a celor care au de spus ceva în limbajul artei, care vor să transmită un mesaj, să contribuie la realizarea ţelurilor societăţii noastre socialiste.“ [1]

Imaginea noilor realităţi interne produsă de însuşi specificul inedit al coordonatelor societăţii socialiste s-a transferat succesiv artei şi literaturii. Şi îmbogăţirea, diversificarea şi desăvîrşirea continuă a acestei imagini au implicat un proces similar de transformare a universului literaturii noastre contemporane. Încît, dacă azi, după aproape două decenii de maturizare a spiritualităţii socialiste şi de eflorescenţă — în ultimul deceniu mai cu seamă — fără comparaţie în trecut, a literelor noastre, asistăm la o recunoaştere tot mai amplă a literaturii române peste hotare, fenomenul acesta este rezultatul prestigiului extern al noii societăţi româneşti, al respectului crescînd de care ţara noastră se bucură în lumea contemporană. Şi, în acest proces de pătrundere a literaturii contemporane în lume, remarcăm o *circulaţie*, de asemenea fără precedent, a marilor valori ale literaturii noastre clasice şi moderne, de la Eminescu şi Caragiale pînă la Sadoveanu şi Bacovia, unii dintre aceştia — este cazul lui Bacovia, de pildă — pătrunzînd pentru prima oară în concertul literelor universale.

Deschisă cu generozitate spre ideile şi operele majore ale culturii şi literaturii universale, literatura română şi-a adăugat, în acelaşi timp, dimensiuni şi aspecte stilistice noi, generate de însăşi specificitatea dinamicii social-naţionale, de elaborare a unui *nou spirit critic socialist*, avînd la bază marile tradiţii ale culturii româneşti dintotdeauna, imaginile diverse, de certă valoare estetică, ale literelor contemporane de pretutindeni. Dacă raportul din cadrul conceptului tricotomic — *social-naţional-universal* în literatură — aşteaptă încă o rezolvare din partea esteticii şi sociologiei marxiste, aceasta nu se datorează — faptul trebuie să ne bucure — decît neîncetatei lui *redefiniri*. Încă o dată, se verifică un adevăr materialist-istoric, că aspectul *istoric* al acestui raport devine o lege dialectică a comportamentului literaturii, care, căpătînd în permanenţă noi atribute, noi rigori estetice şi sociale, fiind deci *un obiectiv în mişcare*, o integrală dinamică, nu poate să ne releve în

[1] *Op. cit.*, Editura politică, 1971, p. 6.

Scanned with OKEN Scanner

părți ceea ce nu se află în întreg. Adică, vorbind în termenii clasici ai lui Auguste Comte, nu putem obține *staticul* din *dinamic*.

Privită în ansamblu, literatura română contemporană prezintă — în toate domeniile — o amplă diversitate stilistică. S-au format personalități individuale evidente, asistăm la o coexistență și competiție a generațiilor și stilurilor literare, dar și la un *unghi estetic unificator* : prezența vie a specificului național, realizat(ă) în cadrele unei universalități rezolvate, subînțelese în sinteza generalului uman, cuprinsă în cele mai felurite activități artistice. Nu putem spune că universul romanelor călinesciene nu este profund românesc, fiind universal ; nu trebuie — credem — să intrăm într-o analiză de detaliu pentru a sublinia originalitatea națională a psihologiei *Moromeților* lui Marin Preda, dar și coeficientul de omenesc universal inclus în structura literară a acestei psihologii. În același sens, de sinteză a celor doi factori, pot fi invocate romanele lui Zaharia Stancu — începînd cu *Desculț* pînă la *Ce mult te-am iubit* —, *Groapa* și *Princepele* de Eugen Barbu, dar și lirica atît de diversă a *momentului 1960*, care respiră o stilistică foarte contemporană, redimensionează limbajul poetic în sfera moștenită de la marii înaintași moderni și este sincronă, din acest punct de vedere, cu ipostazele, cu *întrebările* omenești majore ale poeziei universale de azi, dar prin sondarea realităților prezente și reinvestigarea patetică a chipului patriei de ieri, de azi, de mîine, ea semnează, fără îndoială, un act de *proprietate* estetică, de *originalitate* autohtonă. Cuvinte similare putem pronunța cu o convingere cel puțin egală despre poezia și proza ultimului deceniu literar românesc (1970—1980), marcat de reușite de o incontestabilă valoare.

* * *

Universalitatea unei literaturi *nu este dată* numai de generozitatea cu care aceasta receptează — traduce, recenzează, comentează, propagă — opere literare străine, nu este dată nici chiar de lectura, de bibliografia lecturilor străine în conștiința unui scriitor, ci, înainte de toate, de *însăși conștiința estetică a acestui scriitor*. Ea este imanentă condiției creatoare și inseparabilă de atitudinea estetică internă a fiecărui creator în parte. Specificul național, ca și universalul sînt, în ultimă analiză, calități estetice și nu entități măsurabile. Ieșirea lor în lume este o *atitudine sociologică* a unui scriitor, a unei literaturi ; prezența lor în structura actului creator, în construcția de taină a operei literare, reprezintă, mai mult decît orice, o filozofie, *o filozofie socială*.

Această filozofie este inseparabilă de criteriul dăruirii, al *angajării* scriitorilor români de azi în slujba marilor idealuri umaniste, revoluționare, a patriei socialiste, a Partidului Comunist Român.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Un cuvînt înainte 3

I. **Incursiuni istorice**

Începuturile literaturii române moderne (Al. Hanță) 5
Literatura pașoptistă • Încercare de sinteză (Mihai Zamfir) . . 19
Presa literară în perioada interbelică • Prezentare sintetică (Dumitru Micu) 33
Dramaturgia contemporană • Caracterizare, direcții, orientări (Mircea Mancaș) 43

II. **Interpretări monografice**

Mihai Eminescu — universul poeziei • O schiță monografică (Nicolae Manolescu) 56
I. L. Caragiale — realismul și clasicismul poetului comic (Mihai Vornicu) 64
Ioan Slavici — observator și moralist al lumii satului (Elena Zaharia-Filipaș) 72
Ioan Slavici — o schiță sociologică a personajelor (Constantin Crișan) 84
Mihail Sadoveanu — preliminarii la o sinteză monografică a operei (Nicolae Manolescu) 96
Liviu Rebreanu — ctitor al romanului românesc modern (Const. Ciopraga). 107
Camil Petrescu — frămîntările vieții social-politice în comportarea personajelor (Const. Ciopraga) 123
Momentul *Ibrăileanu* în cultura românească (Al. Piru) 134
Tudor Arghezi — tradiție, modernitate, modernism • Repere pentru o monografie a stilului (Constantin Crișan) 149
Aspecte ale prozei actuale • Fănuș Neagu, Al. Ivasiuc (Eugen Simion) 157

III. **Sinteze problematice**

Cultura și literatura română în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea (Ion Verdeș) 174
Natura și dragostea — de la preromantici la Eminescu (Viorel Alecu) 184
Geneza ideilor socialiste și mișcarea literară românească de la sfîrșitul secolului trecut (Victor Vișinescu) 195
Vocația militantă a poeziei românești de azi. • Despre arta poetică nouă sau despre poezia poeziei (Constantin Crișan) 209
Teatrul românesc contemporan • De la text la spectacol (Margareta Bărbuță) 222
Literatura română — universalitate și specific național (Constantin Crișan) 234

Scanned with OKEN Scanner

Plan editură nr. 6277. Coli de tipar 15,5. Bun de tipar 13.08. 1981.

Tiparul executat sub comanda
nr. 389 la
Intreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918",
str. Grigore Alexandrescu nr. 89-97
București,
Republica Socialistă România

Scanned with OKEN Scanner